Handbüchlein

für

praktische Musiker,

oder

das Allernothwendigste

von den musikalischen Saiten-, Blas- und Schlag-
Instrumenten, — den Spielmanieren der Instrumen-
talmusikstücken, — Tanzmusikstücken, — Ver-
deutschung der fremden Kunstausdrücke —
und Abbreviaturen.

Herausgegeben

von

J. M. Bauer.

Augsburg, 1851.
In Carl Jaquet's Verlagshandlung.

Handbüchlein

für

praktische Musiker,

oder

das Allernothwendigste

von den musikalischen Saiten- Blas- und Schlag-Instrumenten, — den Spielmanieren der Instrumentalmusikstücken, — Tanzmusikstücken, — Verdeutschung der fremden Kunstausdrücke — und Abbreviaturen.

Herausgegeben

von

F. A. Bauer.

Augsburg, 1854.
In George Jaquets Verlagsbuchhandlung.

Inhalt

Vorerinnerung.

G. Schilling in seiner Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften sagt unter dem Artikel „Kunstausdrücke": „daß jeder „Musiker ihre Bedeutung eigentlich genau kennen, „sie alle genau verstehen solle, brauchen wir wohl „weiter nicht zu beweisen, da ohne Das kaum „möglich ist, ein Tonstück im Sinne des Compo„nisten vorzutragen, u. s. w. Indessen müssen „wir mit eben so großem Bedauern, als über„zeugt davon, gestehen, daß von noch immer zu „vielen Musikern, vornämlich praktischen, der voll„ständige und gründliche Unterricht darin, aus un„begreiflicher Nachlässigkeit verabsäumt wird." —

Manche dieser praktischen Musiker, von welchen hier die Rede ist, und die nur einen ober-

flächlichen Musikunterricht genossen haben, wissen ihrem Eifer, das Versäumte nachzuholen, und ihrer Lernbegierde besonders bezüglich der musikalischen Kunstausdrücke manchmal kaum anders zu genügen, als daß sie in dem nächsten besten Fremdwörter- oder Verdeutschungsbuche, wenn sie ein solches etwa besitzen, nach deren Bedeutung nachschlagen.

Natürlich finden sie darin nur Ungenügendes, und die größeren musikalischen Werke dieser Art können ihrer Umfassenheit und Kostspieligkeit wegen nicht in Jedermanns Hände sein.

Wie mit den musikalischen Kunstausdrücken aber, so verhält es sich mit der Geschichte der musikalischen Instrumente, der Instrumentalmusik und Dem, was zunächst dazu gehört.

Nirgends aber findet sich ein ganz wohlfeiles, gedrängtes Nachschlagbüchlein für praktische Musiker, das im Allgemeinen besagte Dienste leisten könnte.

Deßhalb erscheint die Herausgabe eines solchen Schriftchens ohnstreitig als ein Bedürfniß; diesem Bedürfnisse zu entsprechen, ist der Versuch eines solchen entstanden. Nur diese Absicht im Auge behaltend, hat dasselbe sich die möglichst enge Schranken gesetzt, nichts anderes in sich aufzunehmen, als was lediglich zum richtigen Verständnisse und zur genauen Auffassung der Sprache der Musik, der richtigen Behandlung in der Instrumental-Musik, vorzüglich aber in Bezug auf die fremden Kunstwörter unumgänglich nothwendig erscheint, und sich hiebei möglichst kurz, jedoch deutlich zu fassen.

Gegenwärtiges Schriftchen soll hiebei jedoch nur erklärend, nicht aber umständlich und erschöpfend belehrend erscheinen, soll ein Handwörterbüchlein, soll ein Taschenbüchlein zum Nachschlagen für praktische Musiker, nichts mehr und nichts weniger sein.

Wem jedoch dieses nicht genügte und wer sich

ausführlicheren Unterricht nachholen will, dem sind die Schriften G. Schillings: Volksmusiklehre &c. (Augsburg bei Lampart u. Comp.), die schöne Kunst der Töne &c. (Stuttgart im Verlagsmagazin) und Universallexikon der Tonkunst (Stuttgart bei F. H. Köhler), anzuempfehlen.

Aus beiden letzteren Schriften, anerkannt die besten dieses Faches, ist gegenwärtiges Taschenbüchlein für praktische Musiker zusammengetragen, das nicht nur minder gut unterrichteten, sondern auch besser geschulten Instrumentalmusikern stets als Nachschlagbüchlein willkommen und die ersprieslichsten Dienste zu leisten im Stande sein wird.

Von
den gebräuchlichsten der musikalischen,
den
Orchester-Instrumenten.

Saiten-, Blas- oder Sing- und Schlag-Instrumente.

I. Die Saiteninstrumente.

Zu den Saiteninstrumenten gehören zunächst alle solche Instrumente, deren Ton durch Streichen der Saiten mit einem Bogen hervorgebracht wird, also alle, insbesondere sogenannte Bogen-Instrumente, als: Violine, Viola, Viola d'amour, Viola da Gamba, Baryton, Violoncell, Contrabaß, Guitarre d'amour u. s. w.; dann alle diejenigen Instrumente, bei welchen die Saiten mit den Fingern oder mit irgend einem künstlichen Werkzeuge (Plektrum) gerissen werden, als: Harfe, Laute, Theorbe, Guitarre, Mandoline, Zither u. s. w., die zum Unterschiede von jenen ersten, den Bogeninstrumenten, zusammengenommen auch Lauteninstrumente heißen; und endlich drittens noch alle diejenigen Instrumente, bei welchen die Saiten durch Schlagen mit einem andern Körper, Hammer oder dergl. zur Vibration und somit zum Klingen gebracht werden, und die in summarischer Beziehung mit den Namen krusti-

sche Saiten-Instrumente belegt sind, als: Klavier, Pianoforte, Klavecin-Flügel, Hackbrett u. s. w.

Bogen- und Streichinstrumente.

Dieselben haben ihren Namen daher, weil sie mittels Streichen der Saiten durch einen sogenannten Bogen gespielt werden, so sind dieselben, soweit sie in unserm Orchester vorkommen, hinsichtlich ihrer äußern Gestaltung in weiter Nichts von einander unterschieden, als in der Größe des Körpers. Es sind die vier Geigeninstrumente: die Violine, Viola, das Violoncell und der Contrabaß. Das kleinste von diesen vier Instrumenten ist die Violine, etwas größer als diese ist die Viola, wieder größer als diese das Violoncell, und noch größer der Contrabaß. Im Uebrigen sind alle vier in Betreff der einzelnen Theile ihres Körpers sich völlig gleich, und man kann daher in der Aufzählung dieser füglich bei der allgemeinen Gattungsform der Geige stehen bleiben; denn der

Contrabaß ist so gut eine Geige, als die Violine, nur größer, und wenn dies im Ganzen, so natürlich auch in den einzelnen Theilen. Die wesentlichsten unter diesen nun sind die Ober- und Unterdecke, die mit ihrer Verbindung den eigentlichen Korpus der Instrumente ausmachen. Die Oberdecke, welche auch Dach heißt und der Resonanzboden des Instruments ist, wird aus ganz trockenem, sehr kleinjährigem, meist Fichtenholz, etwas gewölbt verfertiget. Von ihrem Baue, ihrer Wölbung, Dicke, Gleichheit u. s. w. hängt, wie bei ziemlich allen Saiteninstrumenten von dem Resonanzboden, der größte Theil der Güte des Instrumentes ab. Die Unterdecke, in ähnlicher Form wie die Oberdecke, nur gewöhnlich ein klein wenig flacher gebaut, besteht aus Ahorn- oder sonst einem harten Holze. Beide Theile, Ober- und Unterdecke, an Größe sich vollkommen gleich und oben und unten an ihren Enden etwas abgerundet, werden, um einen hohlen Körper zu bilden, an den Seiten mit einem dünnen geschweiften Spahn von Ahornholz, die Zarge genannt, mit einander verbunden. In der Mitte an beiden Seiten sind sie etwas ausgeschnitten und daher die Zargen hier etwas einwärts gebogen, damit der Spielbogen beim Streichen der beiden äußer-

sten Saiten nicht gehindert wird, und vielleicht die Ecken des Resonanzbodens berührt. Gegenüber von dieser einwärts gebogenen Stelle hat die Oberdecke oder der Resonanzboden auf beiden Seiten des Steges zwei länglich geformte Einschnitte, in der Gestalt eines etwas geschweiften lateinischen Cursiv-*F*, weßhalb dieselben auch die F-Löcher heißen. Der Zweck derselben ist, die äußere, das Instrument umgebende und beim Spielen in Vibration gesetzte Luft mit derjenigen, welche sich innerhalb des Instrumentes befindet, in Verbindung zu setzen, was zum vollen Klang und zur gleichzeitigen, wie gleichmäßigen Wirkung aller zum Tone und seiner Erzeugung beitragenden Theile des ganzen Körpers nothwendig ist; dann aber auch, um die sogenannte Stimme oder den Stimmstock innerhalb des Instrumentkörpers aufstellen zu können. Dieser Stimmstock nemlich, ein schwaches rundes Holzstäbchen, so lang als das Instrument hoch ist, und ein wenig hinter dem rechten Fuße des Stegs aufgestellt, dient, indem er sich fest gegen die Unter- und Oberdecke stemmt, nicht allein dazu, dem stärkern Drucke, welchen die Oberdecke durch die größere Spannung der obersten beiden Saiten erhält, von unten einen ausgleichenden Gegendruck entgegen zu setzen, son-

dern auch die Schwingungsfähigkeit, in welche die Oberdecke zunächst von den Schwingungen der Saiten und Luft gesetzt wird, augenblicklich auch der Unterdecke und so gleichsam dem ganzen Instrumentencorpus mitzutheilen, also die möglichste und zwar verhältnißmäßige Gleichheit in der Wirkung der verschiedenen Theile des Instrumentes hervorzubringen. Einen ähnlichen, jedoch mehr auf das Einzelne sich beziehenden Zweck hat der dünne Balken, der innerhalb des Instrumentenkörpers dicht neben dem linken F-Loche der Länge nach an den Resonanzboden angeleimt ist, indem durch denselben nemlich die Schwingungen mehr gleichmäßiger über den ganzen Resonanzboden ausgedehnt werden, und dieser selbst auch diejenige Festigkeit erhält, welche nöthig ist zu einer mehr innern, als äussern Schwingung, die er ohne den Balken aber bei seiner geringen Stärke, und ungeachtet seiner gewölbten Form nicht vollkommen haben würde.

An dem oberen Theile des bis dahin beschriebenen eigentlichen Corpus der Geigeninstrumente ist zwischen den beiden Decken in der Mitte der sogenannte Hals der Instrumente eingesetzt, auf welchem das auf seiner obern Seite etwas gerundete oder gewölbte Griffbrett ruht, das bis in

die Gegend der F-Löcher über den Resonanzboden, jedoch ohne auf diesem fest anzuliegen, hinabreicht. Oben am Ende des Griffbrettes ist quer über dasselbe ein Stückchen harten Holzes oder Knochens, etwas erhaben vorstehend, und mit vier Einschnitten eingelegt, in welchem die Saiten ruhen, und das der Sattel heißt. Von diesem Sattel an beginnt der ein wenig zurückgebogene und an seinem obern Ende verschieden verzierte hohle Wirbelkasten, der auch Mandel, Schnecke, genannt wird, und in welchem die Wirbel stecken, um durch deren Umdrehung, welches ein Aufwickeln der Saiten bewirkt, diese nach Belieben anspannen und somit stimmen zu können. Bei größeren Geigeninstrumenten, als Violoncell und Contrabaß, wo die Umdrehung der Wirbel ihrer Größe wegen immer einige Schwierigkeit hat, ist zu dem Behufe, um die Stimmung der Saiten recht genau bewirken zu können, oft auch ein metallener Mechanismus angebracht. Am untern Theile des Corpus ist inwendig ein kleines Holzklötzchen an die Zarge befestiget, in welchem von Aussen her ein kleines hölzernes oder beinernes Knöpfchen steckt, an das der sogenannte Saitenhalter angehängt ist, der aus einem unten etwas schmäleren, oben aber breiteren kleinen und nach

der obern Seite hin ein wenig abgerundeten Brette besteht, in dessen vier Einschnitten die Saiten befestiget sind, um über den Steg bis zu den Wirbeln fortzulaufen. Dieser Steg ist ein kleines vielfach verziertes ausgeschnittenes Stückchen Brett, so breit als das Griffbrett am untersten Ende, das mit zwei Füßen auf dem Resonanzboden steht, und dessen Höhe sich nach dem Grade richtet, in welchem die Saiten frei von dem Griffbrette entfernt liegen sollen und müssen. Da auf diesen Grad der Entfernung der Saiten vom Griffbrette und dem Resonanzboden viel hinsichtlich der Kraft und Reinheit des Klanges der Töne ankommt, so hat natürlich die Höhe und überhaupt die Größe des Steges auch einen wesentlichen Einfluß auf denselben, und es muß die größte Sorgfalt sowohl auf seinen Bau als auf seine Wahl verwendet werden. Innerhalb des Körpers sind die Ecken der Ausschweifungen mit aufrechtstehenden Klötzchen ausgefüttert, und ringsum an den Zargen sind oben und unten schwache Leistchen angeleimt, damit die Decken fester und sicherer anschließen. Man nennt diese Leistchen Fütterungen, und sie dürfen an einem gut gearbeiteten Instrumente niemals fehlen. Auf der obern Decke läuft am Rande ringsum eine

mit schwarzem Holze ausgelegte gerade oder auch verzierte Linie, welche man Flüdel nennt.

Die Saiten, womit die Geigen-Instrumente bezogen werden, sind alle aus Thier-Darmhäuten zusammengedreht und je nach dem Tone, in welchem sie gestimmt sein sollen, verschieden stark und theilweise auch noch besonders bearbeitet. Die vier Saiten der Violine stimmen von der Linken zur Rechten in g, $\overline{d}$, $\overline{\overline{a}}$, $\overline{\overline{\overline{e}}}$. Die G-Saite ist mit Silberdraht übersponnen, und die vierte Saite, das e, heißt aus frühern Zeiten her, wo die Violine oder vielmehr ihre Vorgängerin, die Viola, noch mit fünf Saiten bezogen war, die Quinte. — Die vier Saiten der Altviola stimmen in c, g, $\overline{d}$, $\overline{a}$, stehen also gerade um eine Quinte tiefer, als die Saiten der Violine. Die beiden tiefsten davon, c und g sind, um ihrem Tone mehr Kraft zu geben, mit Silberdraht übersponnen, und die letzte, das e, wird auch wohl mit dem Ausdrucke Quarte bezeichnet. — Um eine Oktave tiefer als die Stimmung der Viola steht die des Violoncells. Die beiden tieferen von den Saiten sind mit Silberdraht übersponnen. — Die vier Saiten des Contrabasses endlich stehen hinsichtlich ihrer Stim-

mung in Contra E und A und D und G, obschon dafür, der bequemeren Schreibart wegen, nur die Noten der tiefen Oktaven gebraucht werden, denn es ist ein voll sechsfüßiges Instrument, und seine Töne klingen daher stets um eine Oktave tiefer, als sie in Noten eigentlich verzeichnet sind. Die beiden tiefern Saiten sind übersponnen.

Violino, Geige.

(Franz. Violon, ital. Violino.)

Die Violine, das kleinste unter den Bogen-Instrumenten, ist sehr alt. Wahrscheinlich entstand sie ursprünglich aus der Leier oder Lyra, aus welcher man zunächst Violen mit fünf Saiten, und dann aus dieser wieder kleinere Instrumente, bald mit zwei, bald mit drei, bald mit vier Saiten bildete. Schon im 12. und 13. Jahrhunderte hatte man Violinen. Besonders in

Frankreich und Italien waren sie damals beliebt. Die Jongleurs und Troubadours bedienten sich ihrer bei Begleitung ihres Gesanges. Sie waren damals auch schon mit 4 Saiten bezogen, und hatten ausser den sogenannten F=Löchern unten auf dem Resonanzboden auch zwei zierlich ausgeschnitzte Schalllöcher. In England waren die Violinen zu jener Zeit meistens noch mit zwei, höchstens 3 Saiten bezogen; eben so in Deutschland. Allgemein eingeführt wurden die Violinen mit 4 Saiten erst im 16. Jahrhunderte, und damals erhielten dieselben auch die Gestalt, in welcher sie bis auf den heutigen Tag, aller versuchten Verbesserungen ungeachtet, im Gebrauch geblieben und ziemlich das wichtigste aller musikalischen Instrumente geworden sind. Derjenige der Geigenmacher, welcher zuerst der Violine ihre jetzige kleine Gestalt gab, soll Testator in Mailand (1630) gewesen sein. Nachgehends erhielten als Geigen=Instrumentenmacher einen weltberühmten Namen die Gebrüder und Söhne Amati, und Stradivario zu Cremona. Die Instrumente dieser Meister werden ja auch noch in diesem Augenblicke mit 60, 80, 100 und noch mehr Dukaten bezahlt. Zu gleicher Zeit mit letzterem zeichnete sich auch Giuseppe Guarnerio durch Verfer=

tigung schöner Violinen aus; dann Jakob Steiner in Tyrol. Nach dessen Arbeiten bildete sich M. F. Scheinlein in Langenfeld (1771). Noch weiter berühmte Geigenmacher der Vorzeit waren: William Forster, Guigani, Guadagri, Popella und Ruggieri; und aus der neuern Zeit verdienen genannt zu werden: Bucher, Enzenberg, Ertl, Hindle, Sawick, Stauffer, Zettler, u. m. a.

Bis zum Jahre 1680 spielte man auf der Violine nur bis zum zweigestrichenen a, höchstens b, da die Stimme der Violine streng an den Umfang der Sopranstimme gebunden wurde. Nach 1690 wagte man sich zur zweiten Applikatur oder Lage hinauf und setzte den ersten Finger auf g ein, so daß man nun bis zum dreigestrichenen c hinaufreichen konnte. Später verbreitete sich die Applikatur immer mehr, so daß man jetzt einen Umfang auf der Violine hat durch die ganze chromatische Leiter von klein g bis viergestrichen c. Uebrigens sollte man bis zu dieser höchsten Stufe nur in Solopartien steigen, und im Orchester mit der Violine nie die Grenze des dreigestrichenen f, höchstens g und a überschreiten. Sonst läßt sich alles auf der Violine ausführen, auch Doppelgriffe; doch dürfen zweistimmige Sätze nicht unter das eingestrichene d hinabgehen, drei-

stimmige nicht unter a, und vierstimmige nicht unter zweigestrichen e, und dürfen bei Doppelgriffen nicht eine tiefere und eine höhere, sondern immer nur zwei nebeneinander liegende Saiten benutzt sein.

Im Orchester werden gewöhnlich zwei Violinen in verschiedenen Stimmen angewendet, daher der Ausdruck Violino primo, Violine secundo; die Stimme dieser liegt in der Regel tiefer, als die Stimme jener. Ausnahmen davon können nur bei einzelnen kurzen Stellen stattfinden. Es giebt hie und da auch wohl noch eine Violino tazo; diese dritte Violinstimme liegt dann noch tiefer, als die zweite.

Als Soloinstrument ist die Violine eines der glänzendsten, nicht blos ihres hellen, durchgreifenden Tones und der ungeheuren Bravour in der Virtuosität wegen, die sich auf ihr entwickeln läßt, sondern auch deßhalb, weil sie fast das einzige Instrument ist, auf welchem eine vollkommene Reinheit der Töne erzielt werden kann. Es giebt keinen biegsameren Ton, als den der Violine; alle Nüancirungen der Klänge, auch die feinsten sind demselben möglich; daher auch alle Arten des Ausdruckes, vom Erhabenen bis zum Naiven, und vom Ernsten, Heroischen bis zu den Seuf-

zern bangender Sehnsucht. Die Violine ist das beredteste Instrument; was durch kein anderes Instrument zur Darstellung kommen kann, findet hier noch Töne zum klarsten Ausdrucke. Es ist unglaublich, was sich auf den vier kleinen Darmsaiten, von denen die tiefere, das g, nur mit Silberdraht noch übersponnen ist, hervorbringen läßt. Wo kein anderer Ton mehr hinreicht, weiß der der Violine noch durchzudringen. Darum beherrscht diese auch in allen combinirten Tonstücken die ganze übrige Instrumentenwelt und bewegt sich fort in kühnen Wogen und Wellen über das weite, unergründliche Meer der übrigen Töne; und darum haben zu allen Zeiten und in allen Ländern auch Künstler sich Mühe gegeben, es zu dem möglichst höchsten Grad von Fertigkeit auf dem Instrumente zu bringen.

Die vier Saiten der Violine stimmen von der Linken zur Rechten in g, $\overline{d}$, $\overline{\overline{a}}$, $\overline{\overline{\overline{e}}}$. Das e heißt aus früheren Zeiten her, wo die Viola, die Vorgängerin der Violine, noch mit 5 Saiten überzogen war, die Quinte.

Die Violine wird beim Spiel im linken Arm gehalten, so daß der untere Theil des Körpers neben dem Saitenhalter unter dem Kinn liegt

und von diesem auch, wenn die linke Hand bei der Applikatur sich am Halse fortbewegen muß, festgehalten wird.

Die vorzüglichsten Schulen für Violine schrieben bis jetzt: Rode, Kreuzer, Bailott und Spohr. Als die besten Saiten werden die sogenannten romanischen geschätzt, welche man jetzt in Neapel, Rom und Mailand gleich gut verfertiget.

Viola oder Altviola, Altgeige oder Bratsche.

(Ital. Vida alta, Violetta, Viola di braccio.)

Die Geschichte dieses Instrumentes liegt, so wie die aller geigenartigen Instrumente, im Dunkel der Vorzeit verborgen; nur so viel ist gewiß, daß die Altviola viel früher da war, als die Violine, und diese erst aus ihr entstanden ist. Damals, ehe noch die Violine sie verdrängte, war sie ein sehr allgemein beliebtes Instrument. Im 15. und 16. Jahrhunderte hatte man Altviolen

mit 5, ja 7 und 9 Saiten bespannt. Jetzt gebraucht man sie freilich nur im vollen Orchester, in welchem das eigentliche Quartett, die Violinen mit der Altviola und dem Violoncell durch den Verein ihrer verwandten Naturen, doch das Fundament, überhaupt die Basis aller Instrumentalmusiken bildet, als volle Mittelstimme, als Stellvertreter des Alts und Tenors. In vollstimmigen Gesangsstücken unterstützt die Altviola gewöhnlich die Tenorstimme, schreitet mit dieser im Einklange fort.

Was den Umfang und Kraft der Altviola betrifft, so beginnt er in den Tiefe schon mit dem kleinen c, und geht in den Ripienstimmen (Füllstimmen) hinauf bis zum zweigestrichenen g, selten höher; bei concertirenden Solosätzen auch wohl bis zum dreigestrichenen c, um welcher tieferen Lage willen dieses Instrument denn aber auch Betreffs seiner Kraft dem Tone der Violine nothwendig weit nachsteht. Aus diesem Grunde müssen die vier Darmsaiten der Altviola gestimmt werden, in: das kleine e, kleine g, eingestrichene d, und eingestrichene a; die beiden ersten davon sind, um ihnen mehr Schwere und mehr Festigkeit in ihren Schwingungen zu geben, mit Silberdraht übersponnen.

In Rücksicht auf die innere Natur der Töne hat die Altviola wirklich viele Vorzüge vor der Violine. Denn ihr Ton ist äusserst sanft, wenn auch etwas näselnd, was ihm zudem einen ganz besondern Reiz verleiht.

Die Noten der Altviola werden im sogenannten Altschlüssel geschrieben.

Hinsichtlich der Behandlungsweise wird beim Spiele dieses Instrument, gleich der Violine, im linken Arm gehalten, so daß der untere Theil des Körpers neben dem Saitenhalter unter dem Kiene liegt, und von diesem auch, wenn die linke Hand bei der Applikatur sich am Halse fortbewegen muß, festgehalten wird.

Die besten Altviolen, sowohl in Hinsicht des Tones, als der äussern geschmackvollen Bauart und Dauerhaftigkeit, hat der Leipziger Instrumentenmacher Häger in den Jahren 1770 bis 1780 verfertiget; und es werden dieselben auch um den hohen Preis von 25 bis 30 Thaler das Stück noch nicht zu theuer bezahlt.

Die zweckmäßigsten Schulen für dieses Instrument verfaßten: Breim, Garandè, Martinn und Woldemar.

Violoncell, Bassetchen, kleine Baß-Geige.

(Ital. Violoncello.)

Der Erfinder dieses Instrumentes ist ein französischer Geistlicher, Namens Tardieu, der Anfangs des vorigen Jahrhunderts zu Tarascon in der Provençe lebte. Damals war es mit fünf quintenmäßig gestimmten Darmseiten: c, g, d, a und eingestrichen d, die beiden tiefern mit Draht übersponnen, bezogen; nach 25 Jahren aber ließ man die letzte hohe, eingestrichene d-Saite, der bequemeren Applicatur zu liebe, ganz weg: eine Verbesserung, welche wahrscheinlich Tardieus Nachfolger, der Meister Verdant, herbeiführte.

Die Schreibart für dasselbe geschieht im gewöhnlichen Baßschlüssel, welcher indessen bei höhern Stellen mit der Tenor-, Alt- oder Violinvorzeichnung wechselt.

Das Violoncell ist nicht nur in jedem Orchester zur Verstärkung der Grundbässe höchst wirksam, vielmehr, um die bewegteren Figuren klar, vernehmlich herauszuheben, wahrhaft unentbehrlich (weßwegen auch, um ein ebenmäßiges Verhältniß herzustellen, immer auf ein Contra-Violon zwei Cellos gerechnet werden sollten), sondern es muß auch eines der vorzüglichsten Solo- und Concert-Instrumente genannt werden. In der sonoren Tenorregion am nächsten der Menschenstimme verwandt, eignet es sich für den Ausdruck der mannigfaltigsten Leidenschaften und spricht in rein melodischen Klängen zum Herzen.

Dieses Instrument wird sitzend und zwischen den Beinen eingeklemmt, gespielt. Es wird, wie die Violine mit den Bogen, angestrichen; der Fingersatz jedoch gestaltet sich, hinsichtlich des langen Bezugs und der weiten Ausspannung ungleich schwieriger.

Contra-Violon, Contrabaß, Violon, große Baßgeige.

(Ital. Violono.)

Die Geschichte dieses Instrumentes fällt mit der aller Geigeninstrumente zusammen.

Seiner ganzen Beschaffenheit nach ist es das tiefste Baßinstrument, womit die Grundstimme bei voller Musik weniger eigentlich ausgeführt, als nur verstärkt und unterstützt wird. In Ansehung der Größe ist es merklich verschieden, und bald mit drei, bald mit vier, bald auch mit fünf Darmsaiten bezogen. Der fünfsaitige Contrabaß stimmt in F, A, d, fis, a und hat meistens zu den halben Tönen Bünde auf dem Griffbrette; der dreisaitige stimmt in E, A, d, früher auch in Contra G, tief C und F; am gebräuchlichsten und am zweckmäßigsten sind jedoch die viersaitigen Contrabässe, die dann quartenweise gestimmt werden: die tiefste Saite nemlich in das Contra-E oder F, die zweite in das Contra-A, die dritte in das tiefe D, und die vierte in

das tiefe G. Seit einiger Zeit hat man jedoch auch angefangen, das Contra E um einen Ton tiefer zu stimmen, um das in der Grundstimme oft vorkommende große D und Es in der Tiefe oder in der 16füßigen Tongröße zu haben. Die beiden tieferen Saiten pflegen übersponnen zu sein.

Bei voller Musik ist der Contrabaß ein ganz unentbehrliches Instrument, ohne welches die ganze Musik jung und kraftlos erscheint; sein tiefer, durchdringender Ton gibt dem Ganzen eine unverkennbare Fülle, hebt die Grundstimme heraus, und ertheilt ihr eine Gravität, die durch kein Instrument anderer Art erreicht werden kann.

Die Noten für den Contrabaß werden um eine Oktave höher gesetzt, als sie eigentlich klingen; daher ist sein Tonumfang, durch Noten ausgedrückt, vom tiefen F bis zum eingestrichenen e, höchstens g. Die ganz tiefen und ganz hohen Töne sind seltner anzuwenden, weil die ersteren zu undeutlich klingen, und die letzteren zu unbequem zu greifen sind. Längere Sätze im schnellen Tempo, an vielen springenden Noten, sind selten auf diesem Instrumente von guter Wirkung; Läufe von nahe aneinander liegenden Tönen und öfteres Wiederholen ein und desselben Tones

sind wohl ausführbar, doch überläßt man dieses alles lieber dem begleitenden Violoncell, und theilt dem Contrabaß meistens nur die einfachen Grundtöne zu, die er dann auch um so kräftiger hervorhebt. Daher spielt der Contrabaß größtentheils auch mit dem Violoncell aus einer Stimme, und hat mit demselben eine ganz gleiche Notenschrift, wobei nur zu bemerken ist, daß das große C des Violoncells auf dem Contrabasse, wo es Contra C sein würde, nicht zu erreichen ist, sondern um eine Octave höher genommen werden muß. Die Stimme des Violoncells und des Contrabasses sind, wo es thunlich ist, auf einem Stimmensysteme vereiniget und die Noten jener aufwärts und dieser abwärts geschwänzt, oder oben und unten mit der Bezeichnung V. cello und C. Bass.; im entgegengesetzten Falle, wo solches nicht thunlich war, stehen die Noten dieser zwei Instrumente in zwei übereinander liegenden Liniensystemen, welche durch Accolade (Klammer) mit einander verbunden sind. Doppelgriffe sind auf diesem Instrumente nicht gebräuchlich, eben so wenig die Umwendung der Sordinen; dagegen aber sind auf demselben ebenso wie auf den übrigen Geigeninstrumenten das pizzicato gebräuchlich. Beim Quartett bildet

der Contrabaß das fünfte unumgänglich nothwendige Instrument.

Die Behandlung dieses Instrumentes bedarf eines um so mehr gewandten Spielers, als die Länge und Stärke des Bezuges schon, die Bogenführung u. s. w. dieselbe sehr erschweren; abgesehen selbst noch von der Eigenschaft eines guten Accompagnisten (Begleiters), in deren Besitz der Contrabassist, um der Natur seines Instrumentes willen, nothwendig sein muß.

Den Schraubenmechanismus zur Erleichterung des Contrabasses erfand Bachmann, Karl Ludwig, k. preußischer Kammermusiker und Hofinstrumentenmacher zu Berlin.

2. Lauten-Instrumente.

Harfe.

(Arpa, Harpe,)

Dieses Instrument, welches von seiner sichelförmigen Form seinen Namen geschöpft erhielt, war unter den ältesten Völkern sehr verbreitet und beliebt. Der Kammermusiker Joh. Hausen verbesserte dieses Instrument am Anfange des 16. Jahrhunderts. 1787—1789 erbaute der Instrumentenmacher Bothe in Berlin vervollkommte Harfen. Im Jahre 1720 erfand der geschickte Harfenist Hochbrucker in Donauwörth die Pedalharfe; viele andere erwarben sich um die Vervollkommnung dieses Instrumentes wesentliche Verdienste.

Der eigentliche Instrumentkörper dieses Instrumentes ist ein langer, aufrechtstehender, von unten nach oben etwas verjüngt zulaufender hohler Kasten, dessen innere Decke zum Resonanz- oder sogenannten Sargboden dient. Von dem obern Ende desselben läuft dann winkelförmig ein Querbalken, welcher der Hals heißt, und der des bessern Aussehens wegen meist schlangenförmig gebaut, auch auf die verschiedenste Weise verziert wird. Man könnte diesen Hals auch den Stimmstock nennen, indem die Wirbel darin stecken, vermittels welcher man die Saiten stimmt, die von da in lauter Winkeln bis hinab zu dem Sargboden reichen, wo sie jede in einem kleinen Fache, das sich in einer Leiste, welche der Länge nach mitten auf den Resonanzboden aufgeleimt ist, mittels eines daneben gesteckten kleinen Knöpfchens, das Patrone genannt wird, befestiget werden. Damit dann der Hals durch die Anspannung der Saiten nicht herabgezogen werden kann, vielmehr fest in seiner Lage bleibt, ist derselbe endlich an seinem äußersten Ende wieder von einer Stange unterstützt, welche sich unten dergestalt mit dem Fuße des ganzen Instrumentkörper verbindet, daß dieser Körper, jener Hals und die Stange zusammen, gewissermassen ein rechtwink-

liches Dreieck bilden, Die Saiten sind alle Darmsaiten, und in die diatonische oder einfache Tonleiter von meist groß C bis zum dreigestrichenen c oder d gestimmt, so zwar, daß die tiefsten und längsten derselben zunächst der langen Stange ausgespannt sind, und von da die Leiter bis in den äußersten Winkel des Halses und Corpus fortschreitet.

Gespielt wird das Instrument meist im Sitzen, wobei der Spieler den obern Theil des Korpus an seine rechte Schulter anlehnt. Die rechte Hand greift den Discant, und die Linke die Baßtöne. So ist das Instrument einer vollständigen Harmonie fähig, und dient daher hauptsächlich zur Begleitung von einstimmigen Gesängen, doch auch zum Conzertspiele, und wegen seines weichen, und dabei doch klangvollen Tones oft mit bewunderungswürdiger Wirkung.

Da die Saiten mit Ausnahme der beiden Halbtöne durch ein besonderes Mittel erst jedesmal erzielt werden, und dieses ist natürlich ein solches, welche die klingenden Saiten erforderlichen Falles jedesmal um so viel verkürzt, als nöthig ist, daß sie einen halben Ton höher stimmen. Auf jedem andern Saiteninstrumente, das ein Griffbrett hat, geschieht das Verkürzen der Sai-

ten durch Aufsetzung der Finger auf dieselben; bei der Harfe aber, welche kein Griffbrett hat, muß es mittels kleiner Haken, die oben am Halse neben den Saiten angebracht sind, bewirkt werden, indem dieselben nemlich, umgedreht, sich fest an die Saiten anlegen und so dieselben um den nöthigen Theil während ihrer Schwingungen abkürzen. Früher, und an vielen Harfen auch jetzt noch, mußte dieses Umdrehen des Häkchens oder Drücker desselben an die (im Falle der Erniedrigung natürlich von der) Saite, der Spieler jedesmal mit der Hand besorgen, wenn er einen andern, als in der Leiter der Tonart, aus welcher er eben spielte, enthaltenen Ton greifen wollte. Das Lästige und vielfach Störende eines solchen Verfahrens leuchtet ein. Deßhalb entstanden die Pedalharfen, indem nemlich die obenbezeichnete Stange und der Hals des Instrumentes hohl verfertiget wurden und in denselben feine Dräthe laufen, die, wenn sie durch einen Fußtritt angezogen werden, wozu unten an Instrumentenkörper eine Art Leiste angebracht ist, das Häkchen fassen und wenden. Die Harfen, bei welchen aber dieses Umdrehen noch mit der Hand besorgt werden muß, nennt man gemeinhin Hakenharfen.

Daß die Harfen in Deutschland besonders nicht sehr verbreitet sind, wenigstens nicht wie in Frankreich und England, ist die Theure der neuen Pedalharfen schuld.

Von Schulen oder Lehrbüchern des Harfenspiels sind erwähnenswerth die Schriften von C. Bochsa, von Backhofen und Nadermann.

Guitarre.

(Ital. Chitarra.)

Dieses Instrument hat seinen Ursprung sowohl der Laute, als der alten Zither zu verdanken. Sie kam aus dem Morgenlande zuerst nach Spanien, wo sie sich außerordentlich beliebt machte, und von wo sie nach Italien und Frankreich, und endlich nach Deutschland überging, und zwar im Jahre 1788 durch Herzogin Amalie von Weimar. Der Instrumentenmacher J. A. Otto in Jena war der erste, welcher für Deutsch-

land solche Instrumente baute. In der Vervollkommnung dieses Instrumentes hat sich besonders Thielmann in Berlin seit 1806 ausgezeichnet.

Die Guitarre besteht aus einem flachen, oben und unten abgerundeten Kasten, dessen beiden Seiten ein wenig einwärts geschweift sind, und auf dessen oberes Ende ein langer, breiter Hals aufgesetzt ist, auf den auch das mit sogenannten Tonbunden versehene Griffbrett fest aufliegt, jedoch noch weiter, selbst über den Resonanzboden hinweg bis nahe in die Gegend des Schallloches reicht, das sich ziemlich in der Mitte des Resonanzbodens (obere Decke des Kastens) befindet. Die Bunde sind quer über das Griffbrett eingesetzte und eingeleimte Stäbchen von Elfenbein oder Metall, die immer so weit von einander entfernt liegen, daß die Saite, um so viel mehr verkürzt, immer einen halben Ton höher stimmt. Das Verkürzen geschieht durch Aufsetzen der Finger der linken Hand auf die Saiten, zwischen den Bunden, wodurch dieselben gegen diese angedrückt werden, was ihre Schwingungsfähigkeit bestimmt abgrenzt. Weiter auf dem Resonanzboden, nahe unter dem Schallloche, ist der sogenannte Sattel, in welchen die Saiten mittelst Patronen (wie bei der Harfe) befestiget werden,

die dann über das Griffbrett hinauf bis zu dem Wirbelbrett laufen, wo sie, um die Wirbel gewickelt, mittels Umdrehen dieser gestimmt werden, welches Umdrehen dann oft auch, um die Stimmung recht genau zu besorgen, mit Hülfe eines metallenen Mechanismus geschieht, der übrigens die Wirbel selbst nicht entbehrlich macht. Die Zahl der Saiten ist sechs, welche in E, A, d, g, h, und $\bar{e}$ gestimmt sind; gleichwohl werden die Noten für die Guitarre meist im Violinschlüssel geschrieben, so daß also jeder gespielte Ton eigentlich um eine Oktave tiefer klingt, als der auf dem Notenblatte geschrieben steht. Die beiden, auch wohl drei tiefsten Saiten sind aus Seide zusammengedreht und mit Silberdraht übersponnen; die übrigen sind Darmsaiten. Das Spiel selbst besorgt die rechte Hand, indem mit den Fingern die Saiten gerissen werden, wobei der kleine Finger fest auf dem Resonanzboden ruht, und das Instrument an einem langen Bande über der Schulter des Spielers hängt. Da sich, wegen der ungleichen Applikatur, nicht aus allen Tonarten bequem auf dem Instrumente spielen läßt, so wird zu dem Behufe auch wohl die Stimmung bisweilen verändert, nämlich durch

einen Sattel (Capo tasto genannt); den man gehörigen Orts quer über das Griffbrett zwischen die Bunde aufschraubt oder festbindet.

An Lehrbüchern für das Guitarrespielen fehlt es nicht; die besseren und gründlicheren sind die von Carulli, Bornhardt, Bertolozzi, Giuliani und Wohlfahrt.

Manoline.

(Ital. Mandola, Mandora.)

Dieses Instrument ist ein auch jetzt noch in Italien besonders gebräuchliches und beliebtes lautenartiges Instrument. Die Form und Gestalt derselben sind der Laute ganz ähnlich. Die Mandoline besteht nämlich aus einem muschelförmigen, von schmalen, zusammengeleimten und zusammen gebogenen Holzspähnen gebildetem Bauche, über welchen ein Resonanzboden von Tannenholz liegt, auf dem das Griffbrett, welches wie bei der Gui=

tarre auf den Hals geleimt und mit Bunden versehen ist, noch etwas hinabreicht, jedoch nicht ganz bis zum Schallloche, das sich in der Mitte des Resonanzbodens befindet. Oben am Halse ist ein verschieden, bald so, bald so geformter und gewöhnlich mit allerlei Schnitzwerk verzierter Kopf, in welchem, wie bei Geigen und Guitarren, die Wirbel stecken, mittels welcher die Saiten gestimmt werden, die unten auf dem Bauch an einem sogenannten Sattel oder Saitenhalter befestiget sind.

Hinsichtlich der Zahl der Saiten und ihrer Stimmung unterscheidet man gewöhnlich die neapolitanische und die mailändische Mandoline. Die erste hat meistens 4 doppelchörige Saiten, die in gg, eingestr. dd, aa und zweigestr. ee gestimmt sind. Das zweigestr. e besteht aus 2 schwachen Darmsaiten (sogenannten Quinten); das a aus 2 Stahlsaiten (Nro. 7.); das d aus 2 Messingsaiten, deren jede aus zwei schwachen zusammengedreht ist, und das g aus Darmsaiten mit Silberdrath übersponnen. Die Mailändische aber hat 6 Doppelchöre, die in gg (beide übersponnen), eingestr. cc, aa; zweigestr. dd und ee gestimmt sind. Uebrigens hat man auch Mandolinen, die blos einchörig bezogen sind.

Gespielt wird die Mandoline mit einem Plek=trum, das meistens aus einem breitgeschnittenen und sehr geglätteten Stücke harten Holzes, oder auch aus einem harten Federkiele besteht, gewöhnlich nicht wie bei der Zither zwischen dem Daumen und Zeigefinger, sondern zwischen diesem und dem mittelsten Finger gehalten.

Man benützt die Mandoline gewöhnlich zur Begleitung des Gesanges, übrigens werden von Virtuosen darauf auch reine Instrumentalstücke vorgetragen. In Deutschland findet man dieses Instrument selten.

Ein Lehrbuch des Mandolinenspiels hat Fouchetti verfaßt.

3. Krustische Saiten=Instrumente.

Das Wort Krustisch bedeutet so viel als: schlagen, klopfen, zum Schlagen tauglich oder

gehörig und bezieht sich auf alles, was bei seinem Gebrauche geschlagen wird Krustische Instrumente sind alle solche, bei welchen der sonore Körper durch Schlagen oder Klopfen (theilweis auch Reißen) zum Klingen gebracht wird.

Unter diese Gattung von Saiteninstrumenten gehören daher vornämlich das Kavier, Fortepiano, überhaupt alle Tasteninstrumente deren Ton durch einen Schlag (des Hammers an die Saiten) hervorgebracht wird. Man spricht von krustischen Tasten= oder Klaviatur=Instrumenten, als einer besonderen Gattung, nämlich zum Unterschied von solchen Klavier=Instrumenten, deren Ton nicht durch Schlag hervor gebracht wid, wie z. B. bei der Orgel u. dgl., die allerdings Tasten= oder Klavier=Instrumente, aber keine krustischen Tasten=Instrumente sind, weil ihr Ton nicht durch Schlagen, sondern durch Luft, Pfeifen, Federschwingungen u. s. w. erzeugt wird.

Fortepiano oder Pianoforte.

Der erste Erfinder dieses Instrumentes ist ein Deutscher, Chr. Gottlieb Schröter, Organist in Nordhausen bis 1784. Bei dem Musikunterrichte, den er auf dem Klavier und Flügel ertheilte, bemerkte er, daß es schwer hielt, den Schülern einen feinen ausgebildeten Vortrag anzugewöhnen. Das brachte ihn auf die Idee, ein Klavierinstrument zu bauen, auf welchem man hauptsächlich die Stärke und Schwäche des Tones mehr, und wo möglich ganz, in seiner Gewalt habe. Kein mißlungener Versuch schreckte den nimmer Rastenden von weitern Unternehmungen ab. Nach mehreren derselben schienen ihm Hämmer, welche an die Saiten schlagen, das einzigste und beste Mittel zur Erreichung seines Zweckes zu sein. Er ließ daher ein doppeltes Modell nach seiner Idee verfertigen, das er 1717 dem Hofe zu Dresden vorlegte. Die Sache leuchtete ein; zu unvermögend aber, auf eigene Kosten ein ganzes Instrument darnach zu bauen, mußte er die Ausführung einem andern überlassen.

Dieß war Gottfr. Silbermann zu Freiberg, der gegen 1726 das erste Instrument dieser Art vollendete und ihm den Namen Forte piano gab. Sofort entstand unter die Instrumentenmacher ein wahrer Wetteifer, die neue Erfindung zu vervollkommnen, und nunmehr ist dieses Instrument so verbreitet und im Ansehen, daß dasselbe heut zu Tage fast in jeder gebildeten Familie unentbehrlich geworden ist.

Die Gestalt, in welcher wir dieses Instrument besitzen, so viel gebrauchen und so sehr lieben, ist, zunächst in ihrem Aeußern blos betrachtet, eine zweifache: eine tafel- und eine flügelförmige. Die tafelförmigen Forte pianos nennt man auch wohl schlechtweg Klaviere, und die flügelförmigen Flügel. Hinsichtlich ihres innern Baues aber sind die tafel- wie flügelförmigen Fortepianos im Wesentlichen einerlei; beide haben dieselben inneren Theile und Einrichtungen, nur daß der äußere Kasten nach der angegebenen Form verschieden ist, was dann aber auf die Erscheinung des Tones, seine Beschaffenheit und Kraft, nicht ohne merklichen Einfluß bleiben kann. Die Hauptbestandtheile eines Fortepianos sind: Stimmstock, Resonanzboden, Tasten, Wirbel, Saiten und Mechanik. Der Stimmstock ist derjenige feste

Körper von Holz, in welchem die Wirbel stehen, mittelst deren Umdrehen die Saiten angespannt und so gestimmt werden. Die ungeheure Gewalt, welche die Saiten durch ihre Spannung auf denselben wie auch auf das ganze Instrument ausüben, da jede einzelne Saite im Durchschnitte die Kraft von fünfzig Pfund ungefähr besitzt, erfordert einen ausserordentlichen, unerschütterlich festen Bau desselben, weßhalb er bei Flügeln gewöhnlich auch mit eisernen Spreizen u. s. w. versehen ist. Die Tasten sind diejenigen Theile, durch deren Anschlag der Ton hervorgebracht wird. Man theilt sie ein in Ober= und Untertasten. Die Saiten sind größtentheils von Stahldraht; nur die tiefern Oktaven haben Messingsaiten. Die Mechanik besteht hauptsächlich aus Taste, Hammer, Stößer und Dämpfung. Der Stößer hebt beim Niederdruck der Taste den um des weichern Anschlages willen mit Leder oder Holz überzogenen Hammer in die Höhe, welcher auf solche Weise dann an die Saite anschlägt und in Schwingung versetzt. Durch die Dämpfung, welche in einem auf den Saiten ruhenden, verschieden gebauten Körper besteht, wird diese, und somit der Klang in seiner Fortdauer gehindert, was um der Deutlichkeit und Reinheit des Spieles und der Töne

willen nothwendig ist. Beim Anschlag einer Taste wird natürlich auch die Dämpfung gehoben, aber so bald die Taste wieder in die Höhe geht, fällt, wenn er sonst nicht absichtlich daran verhindert wird, auch der Dämpfer wieder.

Der Tonumfang erstreckt sich bei den neuern Instrumenten dieser Art meist von Contra-F bis chromatisch hinauf zum viergestrichenen f, also über sechs volle Oktaven; bei Flügeln, und unter den neuesten — auch bei einigen tafelförmigen Fortepianos geht er gewöhnlich von Contra-C bis chromatisch hinauf zum viergestrichenen g, also durch $6\frac{1}{2}$ Oktaven. Indeß reicht der zuerst bezeichnete Umfang zu Allen bis jetzt gebräuchlichen Spielmanieren vollkommen aus, und hat das Spektakeln in den tiefen Contratönen, wie das moderne Geklimper in den obersten Regionen der viergestrichenen Oktave auch wenig Schönes mehr an sich. Der Ton des sogenannten Flügels zeichnet sich vor dem des tafelförmigen Fortepianos durch eine mächtigere Fülle, mehr Stärke und größeren Reichthum des Klanges aus, die dann die ganze Musik darauf viel angenehmer, charakteristischer und daher wirksamer machen, als jene auf tafelförmigen Instrumenten. Der Grund davon liegt zum größeren Theile in dem äußern,

weiteren, und daher bequemer zu behandelnden Baue des Flügels, seinem größern Klangraume.

Eine dritte von den vorigen beiden Arten ganz verschiedene Gattung von Fortepianos, hinsichtlich der äußern Form, bilden die s. g. Pyramiden- oder Kabinetflügel, und das Piano droit oder Kabinet-Pianoforte. Beide bestehen aus keinen andern Theilen und haben keine andere Construktion, als die gewöhnlichen tafelförmigen oder Flügelfortepianos, nur in aufrechter Stellung, wie ein Schrank oder vielmehr Schreibpult; deshalb jedoch, weil bei diesen Instrumenten die Hammermechanik nicht in, sondern vor dem Kasten, nicht unter, sondern vor dem Resonanzboden zu liegen kommt, kann dieser sich über die ganze Fläche des Instrumentes ausbreiten, und so müssen, bei sonst gutem Baue, solche Instrumente nothwendig eine Kraft und Fülle des Tones enthalten, wie man sie bei den gewöhnlichen Tafel-Instrumenten meist vergebens sucht. Auch läßt ihr ganzes Aeußere dem Verfertiger so vielen Spielraum, daß er bequem alle an ihn gemachte Forderungen zu befriedigen im Stande ist. Doch verlangt man mehr von einem Instrumente, als blos starken Ton und hübsches, bequemes Aeußere, will man ein wirklich musikalisches Kunstinstru-

ment, so muß den gewöhnlichen, liegenden Instrumenten, Flügel- und Tafel-Fortepiano, immer der Vorzug vor den aufrechtstehenden gegeben werden. Das Naturwidrige oder Naturfremde ihrer Mechanik erschwert ihre Spielart, macht den Anschlag unpräcis, das Auslösen und Zurückfallen des Hammers zu fühlbar und unelastisch u. s. w. — lauter Fehler, die jenen ersten und auch den geringen Vortheil des kleinen Raumes, den diese Instrumente einnehmen, und daß sie sich in jedem Zimmer bequem und vortheilhaft stellen lassen, weit überwiegen.

Je nach der Konstruktion der Mechanik oder überhaupt des innern Baues der Instrumente unterscheiden wir ferner auch sogenannte englische und deutsche Fortepianos.

Uebrigens ist, was man dem gemeinen Sprachgebrauche nach unter einer englischen Mechanik versteht, ebensowohl eine ächt deutsche Erfindung und ein ächt deutsches Machwerk, als die sogenannte deutsche Mechanik. Jene rührt von dem unvergeßlichen Silbermann, diese von dem noch immer in gutem Andenken stehenden Instrumentenmacher Stein her. Der Hauptunterschied zwischen beiden besteht darin, daß bei der englischen Mechanik der Hammer wirklich von einem

Stößer gehoben wird, während bei der deutschen die Taste gleichsam den Hammer unter einen Stößer hebt, der ihm dann hinten an der Stielwurzel zurückhält und so bewirkt, daß er sich in seiner eigenen Achse (Decke oder Kapsel) dreht, und vorne höher, bis unter die Saiten hebt. Ob ein Fortepiano englische oder deutsche Mechanik hat, erkennt man von aussen sogleich daran, daß im erstern Falle die Klaviatur unmittelbar auf dem Boden des Kastens ruht, während im andern Falle, bei sogenannter deutscher Mechanik also, dieselbe um gute drei Fingerbreit höher, auf Stützen oder Schiebern liegt, das Frontbrett dort, bei englischer Mechanik, demnach viel schmäler und der ganze Kasten daher auch weniger hoch als hier ist. Den größeren Werth unter beiden Arten von Mechanik hat unbedingt die englische, denn sie ist nicht allein leichter, und dabei doch fester gebaut, sondern eben deßhalb auch präciser und elastischer, als die deutsche.

Auch im Instrumente mit Hammerschlag von oben und solche mit Hammerschlag von unten kann man, in Rücksicht auf den innern Bau und die Konstruktion der Fortepianos, diese eintheilen.

Was darunter zu verstehen, ergibt sich schon aus dem Akkorde.

Aehnlich, wie mit den Instrumenten mit Hammeranschlag von oben, verhält es sich mit den sogenannten verkehrten Fortepianos, bei denen die Saiten unter dem Resonanzboden liegen, und dieser die ganze Länge und Fläche des Instrumentes einnimmt. Der Hammerschlag geschieht hier von unten, und die Saite wird gegen den Sattel und Steg gedrückt, aber das Stimmen und Saitenaufziehen ist so beschwerlich, die ganze Mechanik so sehr delikat, unelastisch u. s. w., und der ganze Bau, besonders bei den tafelförmigen Instrumenten dieser Art, so wenig fest und dauerhaft, daß sie selbst den mindern Werth der Instrumente mit Hammeranschlag von oben noch nicht einmal erreichen.

Eine besondere Beachtung verdienen endlich an den Fortepianos auch noch die Veränderungen oder sogenannten Mutationen und Züge, wie Andere sie nennen. Man macht Fortepianos mit 3, 4, 5, ja 6 solchen Veränderungen; von wirklichem Nutzen für das Spiel, wie das Instrument selbst, sei es nun Flügel, oder tafelförmiges Fortepiano, sind aber nur zwei davon, nämlich der sogenannte Forte- und Pianozug, von denen auch der Name

Fortepiano herkommt. Alle übrigen sind leere, gehaltlose Spielereien, die überdem sehr häufig noch den größten Nachtheil für die Stimmung, wie Dauerhaftigkeit des Instrumentes haben können und bei öfterer Benützung sogar haben müssen. Der Fortezug besteht in einer Vorrichtung, durch welche die Dämpfung von den Saiten aufgehoben, und somit ein Nachhalten des Klanges der Saiten bewirkt wird, das natürlich aber nur da, an den Stellen der Tondichtung von Nutzen sein kann, wo die Harmonien nicht wechseln, in jedem andern Falle die ganze Musik undeutlich machen muß. Der Pianozug ist eine Vorrichtung, durch welche bei tafelförmigen Fortepianos eine mit kleinen Tuchstreifen belegte schmale Brettstange dergestalt unter die Saiten geschoben wird, daß die Hämmer nicht unmittelbar die Saiten, sondern jene Tuchstreifen und diese die Saiten berühren; und bei den Flügel entweder dieselbe oder eine andere Vorrichtung, welche die Klaviatur um so viel verschiebt, daß der Hammer nur eine Saite anschlägt (una chorda), was ein äusserst schönes Piano bewirkt, doch auch der Stimmung niemals zuträglich sein kann.

Als die größten Meister in der Fortepianobaukunst sind, neben den vielen guten, jetzt be-

sonders Broadwood in London, Eck und Lefebre in Cöln, Erard und Pleyel in Paris, und Schmidmaier in Stuttgart bekannt, aus deren Fabriken unbedingt die besten Instrumente bisher hervorgegangen sind.

Klavier, Klavichor, Clavecin.

Wahrscheinlich leitet das Klavier seinen Ursprung von dem in früheſten Zeiten üblichen Monochord, einem Instrumente her, welches aus einem 2 — 4 Fuß langen Stück Holz bestand, dessen Breite nach der Saitenanzahl, womit es bezogen ward, 2, 4 bis 6 Zoll betrug. Schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts waren Klaviere gebräuchlich. Der erste Erbauer eines bundfreien Klaviers war Daniel Faber. Der Orgelbauer Gottfried Silbermann verfertigte früher die besten Klaviere. Carl Lemme in Braunschweig baute auch oval runde Klaviere mit gepreßtem Resonanzboden. In der neuern Zeit waren be-

sonders Krämers Klaviere in Göttingen berühmt.

Das eigentliche Klavier oder Klavichord unterscheidet sich im Wesentlichen von dem tafelförmigen Fortepiano nur durch die Art der Tonerzeugung und durch den Bezug. Die Saiten sind nämlich durchgehends von Messingdraht, von denen die tiefern und längeren, damit sie mehr Schwingungskraft haben, auch mit Silberdrath umsponnen werden, und in Schwingung werden sie unmittelbar von der Taste selbst gesetzt, indem diese mittels eines in ihr feststehenden kleinen breiten Metallstiftes, die Tangente genannt, an sie anschlägt. Unmittelbar vor der Anhängleiste sind die Saiten mit schmalem Tuchstreifen durchflochten, im Basse breiter als im Discant, und dieses Tuchgeflecht hat einen ausserordentlichen Einfluß auf den Ton, indem es die Schwingung der Saiten über den Anschlagpunkt hieraus unmöglich macht also bewirkt daß die Saiten nur von dem Anschlagpunkt der Tangente an bis zu dem auf dem Resonanzboden befindlichen Steg vibriren, wodurch der Klang gewisser und bestimmter, also auch heller wird. Daher klingt die Saite aber auch nur in dem Falle einige Zeit fort, wenn die Tangente fortfährt, sie zu berühren, die Taste somit niedergedrückt bleibt;

hängt ferner die Stärke des Tones von der Heftigkeit des Drucks der Tangente gegen die Saite ab, und kann man endlich wohl auch die Tangente zweier, dicht neben einander liegenden Tasten an ein und denselben Saitenchor anschlagen lassen, als c-cis, e-f, g-gis u. s. w., indem nämlich dadurch, daß der Anschlagepunkt so viel weiter, als der Raum zwischen zwei Tasten ausmacht, fortgerückt, auch der vibrirende Saitentheil verkürzt, und somit der Ton höher wird. Auf diese Weise eingerichtete Klaviere nennt man gebundene. Sie brauchen begreiflich weit weniger Saiten und einen kleinen Körper; aber sie haben für das Spiel so manche Unannehmlichkeiten, daß sie ungebundenen oder bundfreien, bei welchen jede Taste auch ihren eigenen Saitenchor hat, bei Weitem nachstehen.

II. Blasinstrumente.

Die Geschichte der Blasinstrumente geht zurück bis in die ältesten Zeiten des Menschengeschlechtes. Daß die Blasinstrumente die ersten Mittel gewesen sind, musikalische Töne zu erzeugen, liegt ausser Zweifel. Die Menschen ahmten dabei der Natur selbst nach. Sanfte Winde bewegten vielleicht ein Rohr oder bliesen in ein hohles Rohr, und ließen dabei einen Ton hören; Vögel sangen: was Wunder, wenn da irgend ein Mensch ein Rohr abschnitt, und durch eigenes Hineinblasen versuchte, demselben einen Ton abzugewinnen! Er mußte dabei bald finden, daß ein langes, weites Rohr einen tiefen, ein kürzeres, engeres aber einen höhern Ton von sich gab; und so fügte er dann wohl mehrere Röhre zusammen, deren Töne, an sich zwar verschieden, den-

noch aber in ihrer Harmonie zu einander paßten, zusammen klangen. Diese Pfeife wurde dann, nach den Beobachtungen und Erfahrungen, die man an ihrer Tonerscheinung machte, nach und nach verbessert. Je nach dem Zwecke, zu welchem ihr Laut benuzt wurde, verfertigte man später Pfeifen, die einen tiefern, weithin schallenden Ton hatten (Dütehorn, eine Art Posaune oder Trompete), und wieder andere, deren melodischer Ton mehr zur Ergötzung und Unterhaltung diente (Flöte, Schalmei u. a.). Jener verschiedene Zweck der Benützung mußte nun auch auf die Anwendung eines verschiedenen Materials zur Verfertigung solcher pfeifenartiger Instrumente führen, da man bemerkt hatte, daß das eine einen stärkern und rauhern, das andere einen schwächern und angenehmeren Ton von sich gebe. Nicht weniger endlich auf eine verschiedene Form und Größe: man machte krumme und gerade Pfeifen. Die geraden Pfeifen, die gewöhnlich oben eng und unten weit waren, hießen Posaunen; die krummen, Hörner. Von beiden gab es in den ältesten Zeiten schon kleinere und größere; und so verschieden die Völker, so verschieden meistens auch die Form dieser Instrumente. Zu den Posaunen und Hörnern kamen dann bald Wasser- und Windorgeln,

und allerlei andere Blasinstrumente, sowie die musikalische Kunst sich immer mehr ausbreitete und verbesserte.

Bei den Griechen und Römern galten Marsias und Minerva, bei den Lybiern ein gewißer Seirites, in der Bibel aber wird des Jubals, Lamachs Sohn, als der Erfinder des ersten Blasinstrumentes erwähnt. —

Unter Blasinstrumenten verstehen wir nun diejenigen Tonwerkzeuge, bei denen die in einer Röhre enthaltene Luftsäule der klingende Körper ist, und deren Töne also durch Füllung jener Röhre mit Luft, durch Blasen oder Hauchen, was jene Luftsäule in Bewegung setzt, hervorgebracht werden.

Die ganze Masse von Blasinstrumenten, welche in unserm Orchester thätig sind, theilen wir ein:

a) in solche, bei denen der Wind, durch welchen sie zur Ansprache gebracht werden, ein künstlich durch Bälge erzeugter ist, und dann

b.) in solche, bei denen jener Wind nicht künstlich erzeugt, sondern unmittelbar vom Spieler selbst in das Instrument hineingeblasen wird.

Zu der ersten Gattung gehören alle Orgelarten, von denen hieher aber nur eine nähere Beschreibung der Kirchen- oder Concertorgel gehört, da die Drehorgel und alle übrigen derartigen Instrumente schlechterdings keinen Platz in unserem Orchester finden.

Diejenigen Blasinstrumente, welche zu der zweiten Hauptgattung gehören, zerfallen wieder in zwei Unterklassen, nämlich in solche, die aus Holz, und solche, die aus Metall verfertiget werden, oder kurzweg in Holz- und Blechinstrumente.

Alle diese Instrumente, welche vom Spieler selbst angeblasen werden, sind von melodischer Natur, d. h. es können niemals und unter keinen Umständen harmonische Tonverbindungen, sondern immer nur Folgen von einzelnen Tönen, also blos melodische Tonverbindungen auf ihnen hervorgebracht werden, und auch diese nicht auf allen mit gleicher Vollkommenheit und Unbeschränktheit, vielmehr auf dem einen weniger, auf dem andern mehr.

a.

Solche Blasinstrumente, bei welchen der Wind, durch welchen sie zur Ansprache gebracht werden, ein künstlich durch Bälge erzeugter ist.

Die Kirchen- und Concertorgel.

Das Geschichtliche über das allmählige Entstehen der Orgel ging mit der Zeit selbst verloren, weil Erfindungen in der Regel zur Zeit ihrer ersten Periode von so unvollkommener Art sind, daß man ihren spätern Einfluß auf Höheres oft nicht ahnen kann, es daher nicht der Mühe werth hält, sie aufzuzeichnen und der Nachwelt aufzubewahren, wie dies auch bei Erfindung der einzelnen Orgeltheile der Fall war. Jeder, der die Orgel kennt, findet dies leicht auf dem Wege der Vernunft und in der Natur der Sache selbst, und so können wir ihr Entstehen nur in Erfindung der ersten einfachsten Pfeife, der Zusammenstellung mehrerer solcher veredelter Pfeifen von verschiedener Größe u. s. w. suchen. In welches

Jahrhundert nun aber die Erfindung der Orgel selbst fällt und wer der Verfertiger des ersten Instrumentes war, wird wahrscheinlich ein Geheimniß bleiben. Soviel indessen ist sicher, daß wir diese Periode mehreren Jahrhunderte vor Christus annehmen dürfen. Ktesibos, der 120 Jahren von Christus zu Alexandrien lebte, erfand die Wasserorgel, bei welcher dem Winde in Ermanglung brauchbarer, vollkommener Blasbälge eine sich stets gleichbleibende Qualität durch erhitztes Wasser gegeben wurde. Der Wasserorgel wurde von da an immer mehr Aufmerksamkeit geschenkt; jedoch ging hiebei auch die Vervollkommnung der Windorgel Hand in Hand, und im 7ten Jahrhundert, wo es gelungen war, der Orgel durch vergrößerte und vervollkommte Blasebälge mehr gleichen Wind zu verschaffen, erhielt sie neuen Werth und Ansehen. Ihre Veredlung ging damals von den Niederländern, von Brabant und Sachsen aus, so schnellen Schrittes, daß man deutsche Orgelbauer und Organisten von Italien aus verschrieb, um daselbst in ihren Fächern zu wirken. Auf Befehl Ludwig des Frommen wurde im Anfange dieses Jahrhunderts zu Aachen eine Orgel erbaut, von der man sagt, daß sie die erste in Deutschland gewesen sei, welche ohne Hilfe des

Wassers gespielt werden konnte. In diesem Jahrhunderte wurden diese Orgeln auch in Frankreich und im 10ten in England eingeführt. Im 11ten Jahrhundert entstand die Domorgel zu Magdeburg mit 16 Tasten. Im 11ten Jahrhunderte ward die Wasserorgel schon ganz von der Windorgel verdrängt. Das 15te Jahrhundert war besonders eine günstige Zeit des Gedeihens der Orgel. Bernhard, ein Deutscher, erfand zu Venedig das Pedale. Diese Erfindung verbreitete sich allenthalben so schnell, daß schon 1475 zu Nürnberg, 1483 zu Erfurt, 1493 zu Bamberg, wo Rotenburger 1475 die Tastatur vermehrt, verkleinert, die kurzen Tasten in Elfenbein, die langen mit Ebenholz belegt hatte, 1499 zu Braunschweig und gewiß noch an mehreren andern Orten Pedaltastaturen erbaut wurden. Im 16. Jahrhundert hatte sich die Vervollkommnung des Orgelbaues auf solche Höhe geschwungen, daß es nicht mehr an Meisterarbeiten fehlte, wovon die noch jetzt bestehende Orgel zu Bernau, welche 1576 erbaut wurde, zeugt; ebenso zu Danzig 1585, zu Rostock 1590. Im 17. Jahrhunderte näherte sich die Orgel noch mehr ihrer Vervollkommnung, indem Henning die Spannbälge, Förner die Windwage und Werkmeister die gleichschwe-

bende Temperatur erfand. Auch machten sich die Gebrüder Wagener bezüglich der Windgänge, der Mechanikus Kaufmann zu Dresden, der den Compressionsgang erfand, Professor Töpfer in Weimar, und manche andere um die Vervollkommnung der Orgel sehr verdient.

Die Kirchenorgel besteht aus sehr verschiedenartigen, kunstgerecht, nach Masse, Form, Mensur und Intonation, auf Windladen in s. g. Chöre, Register oder Stimmen, geordneten Pfeifen, und ist daher unstreitig das umfangreichste, riesenmäßig und riesenkräftigste unter allen unsern musikalischen Instrumenten, indem sie ziemlich alle anderen Tonwerkzeuge in sich vereiniget, da alle jene ihre verschiedenen Stimmen und Töne im Grunde Nichts sind, als Nachbildungen und Versetzungen der einzelnen Instrumente in Einem und zwar in einem Tasteninstrumente, das daher der vollkommensten Harmonie und jeder Art von vieltönigem, d. h. vielstimmigem Spiele fähig ist. Wir hören in ihm, bei nur einigermassen vollkommenem Umfange, sowohl das Lispeln der Flöten, als das liebliche Streichen der zarten Gamben, den sanften, einschmeichelnden Ton des Fagotts, wie den weichen Schmelz der Klarinette, den lieblich scharfen und dünnen Ton der Oboe, wie den hellen

und durchgreifenden Ton der Geigen (Principal), das süße Näseln des Violoncells, wie den kräftig streichenden Klang des Violonbaß, die mächtig tönende Posaune, wie die hell schmetternde, schnarrende Trompete u. s. w., das einmal mehr, das anderemal weniger täuschend nachgeahmt, aber immer durch Pfeifen, welche darnach verschieden geformt sind, und ihren Wind, wenn das ihr Mundloch verschließende Ventil durch Niederdruck der Taste geöffnet oder aufgezogen wird, durch Bälge erhalten. Daher sind auch eins der Haupterfordernisse zum Klingen der Orgel oder vielmehr ihrer Pfeifen diese Blasebälge. Früher bediente man sich dazu der sogenannten Faltenbälge, wie sie die Schlosser und Schmiede und alle sonstigen Feuerarbeiter in ihren Werkstätten zum Anblasen des Feuers haben; indessen konnte der Wind dadurch nicht genug gleichmäßig strömend hervorgebracht werden, sondern war immer etwas stoßend, und man verfertigte daher für die Orgel die weit passenderen Spannbälge, die aus einer Ober- und Unterplatte, und Stirn- und Saitenhalter aus Brettern bestehen, welche mit jenen Platten durch Roßadern verbunden und dann mit Lederstreifen an den Ecken und Kanten winddicht überleimt sind. In der untern Platte befindet sich das so-

genannte Fangventil, welches beim Aufziehen des Balkens den Wind einschluckt, und dann von innen durch den Druck des Windes sich fest an die Wand anschließt, damit der Wind von der Balgmündung aus durch die dazu angebrachten Kanäle in die Windkasten in der Orgel selbst strömt, von wo er dann, wie gleichsam aus einer stets gefüllten Vorrathskammer, wenn die Ventile aufgezogen werden, in die Cancellen der einzelnen Pfeifen gelangt. Das Aufziehen der Ventile durch die Tasten geschieht mittels dünner, hölzerner Stangen oder Drathlinien, die Abstrakte heißen und an Taste und Ventile befestiget sind. Weil diese, Taste und Ventil aber nicht immer in gerader Linie übereinanderliegen können, so ist jene Verbindung durch Wellenarme, Winkelhacken u. s. w. vermittels ein Mechanismus, der mit einem Worte das Regierwerk genannt wird. Mit Niederdruck einer Taste werden jedoch die Ventile der ihr entsprechenden Pfeife aus allen in der Orgel befindlichen Stimmen zugleich aufgezogen; damit gleichwohl nach Erforderniß auch jede einzelne Stimme entweder allein oder beliebig mit einer oder mehreren verbunden erklingen und benutzt werden kann, sind oben auf der Windlade, unter dem sogenannten Pfeifenstocke, der Länge

nach dünne Brettchen gelegt, welche Schleifen oder Parallelen (weil sie gerade neben einander herlaufen) heißen, deren jedes so viel Löcher hat, als die Windlade oder vielmehr der Stock Pfeifen oder Töne, und welche Löcher gerade auf die Löcher der Windlade passen, in denen die Pfeifen stehen. Soll nun ein Register, wie jede Stimme genannt wird, nicht klingen, so schiebt man den unten neben der Klaviatur (Manual) dazu angebrachten Registerzug ein, was abstoßen genannt wird, und dadurch verschiebt sich die Parallele so, daß ihre Löcher, wie man sich auszudrücken pflegt, übertreten, d. h. neben die Löcher der Windlade zu stehen kommen, wodurch verhindert wird, daß der Wind aus dem Loche der Windlade in das der Schleife dringen kann, zieht man den Registerzug wieder aus, so kommen die Löcher der Schleife wieder gerade auf die Löcher der Windlade zu stehen, uud der Wind kann aus dieser in die Pfeifen des betreffenden Registers dringen. Soll daher das ganze Orgelwerk, mit seiner gesammten Stimmmasse, gebraucht werden, so müssen auch alle vorhandenen Registerzüge angezogen werden, und im andern Falle zieht man nur diejenigen von ihnen entweder an oder auf, auch aus, deren Stimmen man beim Spiel be-

nutzen will. Daß es nicht einerlei ist, welche Stimmen man gemeinschaftlich dabei anwendet, vielmehr die Zusammensetzung der einzelnen Orgel-Stimmen einen der wesentlichsten Theile der Kunst des Orgelspieles ausmacht, weiß jeder nur einigermassen bewanderte Organist, nur gehört das nicht weiter hieher, wo es lediglich auf eine kurze Beschreibung der Orgel selbst als Instrument ankommt.

Die Gesammtzahl der verschiedenen Stimmen oder Register, welche sich in einem Orgelwerke vereinigen und anwenden lassen, befaßt man nach Struktur, Intonation und Rohrstimmen, die auch Werke genannt werden, also Flöten- und Rohrwerke. Die Flötenstimmen, die auch Grundstimmen heißen, und nach der Form und Einrichtung ihrer Pfeifen Labialstimmen, sind diejenigen, deren Pfeifen Labien und Korn haben, und meist aus Zinn oder doch einem mit Zinn vermischten Metall, seltener aus Holz verfertiget werden. Der Theil der Pfeife, welcher sich unter dem Kerne und Mundloche befindet, rund, konisch geformt, mit seinem untern Ende in dem Pfeifenstocke steht, wo er den Wind empfängt, heißt ihr Fuß, und trägt weiter nichts zum Tone bei, als daß er den Wind über den Kern hinweg

durch das Mundloch in die eigentliche Pfeifensäule dringen läßt, wo sich erst der eigentliche Ton bildet, der tief oder hoch ist, je nachdem die Säule oder Pfeife einen mehr oder weniger großen, langen und weiten Körper hat. Künstlicher als die Labialstimmen sind die Rohr- oder nach Art ihrer Tonerzeugung, sogenannten Schnarrwerke gebaut. Ihre Pfeifen, die meist konisch gebaut sind, ruhen auf einem Stiefel, d. h. ein hölzernes oder metallenes Kästchen, in welchem sich dann das zur Tonerzeugung nöthige Mundstück sich befindet, das viel Aehnlichkeit mit dem gewöhnlichen Klarinettschnabel hat, nur daß die Zunge, welche in oder auf einer Rinne vibrirt, allemal aus Metall verfertiget ist, und die Länge oder Kürze ihres vibrirenden Theiles durch eine sogenannte Krücke bestimmt wird, die auch Stimmkrücke heißet, weil man mittelst ihrer, durch Auf- und Abschieben, den Ton tiefer und höher stimmen kann. Vibrirt die Zunge beim Intoniren dieser Stimmen in der Rinne, so heißt sie durchschlagend oder freischwebend, und vibrirt sie auf der Rinne, so heißt sie aufschlagend.

Die Höhe und Tiefe der Orgelpfeifen hängt, wie schon gesagt, von der Größe und Weite der Pfeifensäule ab, welche die klingende Luftsäule

einschließt. Durch dieses Pfeifenmaaß wird nun auch die Massenhaftigkeit oder eigentliche Größe des Klanges bestimmt, die man nach einem Fußmaaß zu berechnen gewohnt ist, welchem die Größe des Pfeifenkörpers des tiefen C zur Norm dient. Ist nämlich bei einer Stimme die Pfeife, welche den Ton des tiefen C von sich gibt, z. B. acht Fuß lang, so heißt auch die ganze Stimme, deren Pfeifen zusammengenommen ein Chor genannt werden, achtfüßig oder im 8 Fußton stehend, ist sie 16, 32, 4, 2 u. s. w. Fuß lang, so heißt die ganze Stimme auch so viel füßig. Ja dieses Tonmaaß, in Rücksicht auf welches unter den einzelnen Stimmen ein genaues, kunstgerechtes Verhältniß statt finden muß, gibt sogar Veranlassung, die Größe und den Umfang des ganzen Orgelwerkes damit zu bezeichnen, da die Größe der Grundstimme, des Principals, zur Richtschnur der Tongröße aller übrigen Stimmen dient, und darnach nun auch die Größe des ganzen Werkes namentlich ausgedrückt werden kann. Ist sonach die Pfeife des tiefen C in der Principalstimme z. B. 16 Fuß lang, so heißt auch das ganze Werk ein 16füßiges ꝛc.

Die Flötenstimmen insbesondere theilt man noch ein: in offene und gedeckte. Jene sind die-

jenigen, deren Säulen oben offen steht, und nach welchen sich daher auch das eigentliche Tonmaaß richtet; diese dagegen, die der Orgelbauer Gedackte nennt, sind oben auf irgend eine Weise zugedeckt, und geben daher bei einer halben Länge denselben Ton, in dessen Größe die offenen Pfeifen klingen, so daß z. B. das tiefe C einer 8füßigen gedeckten Stimme gleichwohl nur 4 Fuß lang ist und zu sein braucht. Ferner theilt man die Flötenstimmen insbesondere ein: in gemischte und Nebenstimmen. Jene, die in der Kunstsprache daher auch Mixturen genannt werden, sind diejenigen Flötenstimmen, welche beim Niederdrücken einer Taste mehrere, natürlich vollkommen zusammenstimmende Töne zugleich hören lassen, und deren Tongröße aus dem Grunde auch nicht mit Tonfüßen, sondern fachweis, wie vielfach der Klang ist, bezeichnet wird. So gibt es drei bis zwölffache Mixturen, die begreiflich alle keinen andern Zweck haben, als den der Verstärkung des Tones des ganzen Instrumentspieles, und eben deßhalb auch niemals allein, d. h. ohne in Begleitung von andern Grundstimmen, benutzt werden können. Nebenstimmen sind solche Flötenstimmen, welche einen ganz andern Ton angeben, als den die Taste eigentlich besagt, wie Terz

und Quinte, und die daher ebenfalls, wie die gemischten Stimmen, niemals allein, sondern immer nur zur Ausfüllung und Verstärkung anderer Stimmen gebraucht werden können.

Die Mittel, den Klang der verschiedenen Stimmen oder Register gleichsam so zu gestalten, daß die damit beabsichtigten Instrumenten oder Stimmen wirklich nachgeahmt, überhaupt Verschiedenheiten in der Wirkung damit hervorgebracht werden, liegen einzig theils in der Struktur, theils in dem Material der Pfeifen. Die Pfeifen einiger Stimmen sind, ausser ihrer Beschaffenheit ob Flöten- oder Rohrpfeifen, dazu von Holz, andere von Metall; einige haben Seitenbärte, das sind kleine Zinnblättchen an den beiden Seiten der Labien, andere Winkelbärte, ein an den beiden Seiten der Labien und dem Unterlabium herumlaufendes Blättchen; einige sind konisch (kegelförmig), andere cylinderisch geformt. die hölzernen Pfeifen meist vierkantig u. s. w.

Die Pfeifen derjenigen Stimmen, welche vorne in der Orgelfronte aufgestellt sind, heißen auch wohl zusammengenommen das Brustwerk, im Gegensatze zu dem Stückwerke, das sind diejeninigen Stimmen, welche hinten in dem ganzen Orgelgehäuse aufgestellt werden.

Die Tastaturen einer Orkel werden eingetheilt in Manuale und Pedale; jene, deren an einer großen Orgel um der gehörigen Verwendung der mannigfachen und großen Zahl von Stimmen willen zwei, drei über einander angebracht sind, und die jedes einzeln benutzt, durch ein sogenanntes Koppel aber auch miteinander verbunden werden können, spielt man mit den Händen oder vielmehr Fingern, woher auch ihr Name; diese, welche einen geringern Tonumfang als die Manuale, in ihrer Stimmenzahl aber stets die tiefsten und kräftigsten Register haben, mit den Füßen.

Kleine Orgeln, meist ohne Pedal, heißen Positive. Sind solche kleine Orgeln mit größern verbunden, oder besser gesagt: sind die gewöhnlich darin enthaltenen Stimmen auch in einer größern Orgel einzeln aufgestellt, so stehen sie in der Regel vor derselben und das Positiv heißt alsdann Brustpositiv oder Brustwerk.

Sich eine ausführliche und genaue Kenntniß des Orgelbaues zu verschaffen, sind besonders die Werke hierüber von Töpfer und von Kützing zu empfehlen, und unter den Orgelschulen verdienen hier genannt zu werden die dahin gehörigen Werke von Rink, Schütze, F. Schneider u. Knecht.

b.

Solche Blasinstrumente, bei denen der Wind nicht künstlich erzeugt, sondern unmittelbar vom Spieler selbst hineingeblasen wird.

I. Holzinstrumente,

oder solche musikalischen Instrumente, deren Röhren hauptsächlich von Holz verfertiget sind.

Flöte.

(Ital. Flauto.)

Daß die Flöte eines der ältesten musikalischen Instrumente, vielleicht das älteste ist, darf wohl mit ziemlicher Zuverlässigkeit angenommen werden, indem sie — wie in der Geschichte der Blasinstrumente im Allgemeinen erörtert wurde — in ihrer ersten rohen Gestalt der Natur am leichtesten entnommen werden konnte. Mit dem Ver-

langen nach mehr Vergnügen von der bereits erzielten Musik mußte dann sich auch natürlich das Streben nach einer weitern Vervollkommnung der Instrumentes verbinden; und zu der Erfindung der Tonlöcher in das ursprünglich ganz einfache Rohr gab gewiß die menschliche Stimme, deren Bildung man beobachtete, die erste Veranlassung. Ein Preis, den man — wie die Geschichte mit Gewißheit erzählt — auf jede neue Verbesserung des Instrumentes setzte, munterte zu genauern Beobachtungen auf. So erhielt Ismenias zu Corinth z. B. 7 Talente für eine Flöte mit nur 3 Tonlöchern. Wer indessen zuerst die Entdeckung der Zweckmäßigkeit der Tonlöcher machte, ist unbekannt geblieben. Die ältesten Flöten wurden gerade herunter an den Mund gesetzt, sie theilten sich bald in einfache und doppelte ab und nahm bei den verschiedenen Völkern je eine andere Gestaltung, Einrichtung und Tonumfang an. Mit der — nicht zu bestimmenden — Zeit aber, in welcher man anfing, die Flöte nicht mehr gerade aufrecht, sondern quer an den Mund zu setzen, verschwanden auch alle jene ihre verschiedene Arten und Namen: in Folge ihrer Behandlung hieß sie Querflöte (Flauto traverso). Die Flöte in ihrer jetzigen Gestalt bestand anfangs aus einem ganzen

Stücke Rohr aus Buchsbaum oder schwarzem Ebenholz mit sechs Tonlöchern. In Frankreich fügte man zuerst unten noch ein Tonloch zu und bedeckte dasselbe mit einer Klappe, die mit dem kleinen Finger der rechten Hand geöffnet werden konnte. Später wurde sie aus 3 Stücken verfertiget; nämlich aus dem Kopfstücke, in welchem das Mundloch zum Anblasen sich befand, aus dem Mittelstücke, in welches die sechs Tonlöcher eingebohrt wurden, und aus dem Füßchen, das das Loch mit der Klappe hatte. Das bequemern Tragen des Instrumentes in der Tasche führte darauf, daß man bald auch das Mittelstück in zwei gleiche Hälften, und einer jeden derselben drei Tonlöcher zutheilte. Um eine gleiche Stimmung zu erhalten, ward der bewegliche Pfropf oder die Pfropfschraube von Quanz (1726) erfunden. Die Erfindung von verschiedenen Klappen und Flötenabarten ist zu weitläufig, um hier erwähnt zu werden. Am meisten verdient aber machte sich um die Vervollkommnung dieses Instrumentes, welches im klassischen Alterthume schon so hoch gehalten wurde, daß beim Festgelage wie beim Tempeldienste, bei Triumphzügen und bei Leichenbegängnissen sein Spiel nie fehlen durfte, des Lieblingsinstrumentes Friedrich des Großen, —

der berühmte Flötist Theobald Böhm in München. Die neuere Musik hat seinen Wirkungskreis so sehr erweitert, seine Anwendung so unendlich vervielfältiget, daß es in dieser Hinsicht den Geigeninstrumenten fast gar nicht nachsteht.

Die Flöte ist aber auch das vollkommenste unter den Blasinstrumenten, insoferne als auf ihr sich sämmtliche innerhalb ihres Umfanges liegende chromortischen Töne in jeder beliebigen Folge und Reihe, und sowohl langsam als schnell mittelst der Applikatur hervorbringen lassen. Es ist dies ein Blasinstrument, welches, nach seiner heutigen, vervollkommten gewöhnlichen Gestalt, von Holz mit Tonlöchern verfertiget ist, das beim Spiele quer an den Mund gehalten wird, und aus folgenden einzelnen Hauptttheilen besteht: 1.) vier zusammengezapften Stückchen Röhre, dem Kopfstücke mit dem Mundloche, zwei Mittelstücken und dem sogenannten Fuße; 2.) der Pfropfschraube; 3.) sieben offenen Tonlöchern, nämlich drei in dem untersten Mittelstücke für die drei mittlern Finger der rechten, drei oberhalb derselben in dem obern Mittelstücke für die drei mittleren Finger der linken, und einem unterhalb dieses Mittelstücks für für den Daumen der linken Hand; und 4.) aus mehreren Klapp.n. Oben ist das Instrument ver-

schlossen, unten offen, und die Bohrung läuft von oben nach unten immer etwas enger zu. Intonirt wird es nicht mittels eines Mundstückes, sondern blos durch ein von der Seite anzublasendes Mundloch. Die Bedeckung des Instrumentes an seinem obern Ende geschieht durch die sogenannte Pfropfschraube. Um zu erfahren, ob dieselbe an ihrem rechten Platze ist, braucht man nur die drei d aus der Scala der Flöte anzublasen: sind alle drei gleich rein, so steht der Pfropf an seiner gehörigen Stelle, und alle übrigen Töne sind gleichmäßig und rein. Die Anzahl der Klappen ist sehr verschieden; die allergewöhnlichsten Flöten haben nur eine Klappe am Fuße für den Ton dis oder es; in neueren Zeiten aber werden Flöten mit 7 bis zu 15 Klappen verfertiget, theils um mehr Reinheit und eine völlige Gleichheit derselben in Hinsicht der Stärke zu erlangen.

Die Flöte ist unter allen Rohrinstrumenten das ausgebildetste und beliebteste. Das süße irdische Verlangen, das Hinschmachten und Hinsterben in einer dem Verlangen noch nicht genügenden Lust, die Sehnsucht und Lieblichkeit, die aus seinen Klängen sprechen, und die nahe Verwandtschaft seiner Töne mit denen der menschlichen Stimme, haben es dazu gemacht.

Ausser der gewöhnlichen Flöte, welche man die D-Flöte zu nennen pflegt, weil ihr Grund- oder tiefster Ton das eingestrichene d ist, von dem sich ihr Umfang durch alle Stufen der diatonisch-chromatischen (einfach- und zusammengesetzt) Tonleiter bis hinauf zum dreigestrichenen a erstreckt, hat man auch eine sogenannte Liebesflöte (Flûto d'amour), welche um eine kleine Terz tiefer; eine Terzflöte, welche um eine kleine Terz höher; eine Quartflöte, welche um eine reine Quart höher; eine Oktavflöte (Piccoloflöte, Flauto piccolo oder Ottavino), welche um eine ganze Oktav höher; eine Es-Flöte, welche um eine kleine None höher; eine Oktav-Terzflöte, welche um eine Decime höher als die gewöhnliche D-Flöte in der Stimmung steht; eine G-Flöte, die um eine Quinte tiefer, also bis zum kleinen g reicht und auch Panaylon genannt wird, und endlich C-Flöte, d. h. eine Flöte, an deren äußerstem Ende noch ein Stückchen Röhre angebracht ist, das daher auch der C-Fuß heißt, damit in der Tiefe auch die Töne c und h noch darauf geblasen werden können, weil mit Verlängerung der Röhre der Ton natürlicher Weise tiefer wird. Alle 8 Gattungen unterscheiden sich indessen von der gewöhnlichen D-Flöte nur durch ihre Größe und den daraus

entstehenden Tonklang und Tonumfang; im Uebrigen, was Tonfarbe, Applikatur, Notenschrift u. s. w. anbelangt, sind sie mit derselben völlig gleich.

Die Tonarten mit Kreuzen in der Vorzeichnung blasen sich auf der Flöte am leichtesten, auch die mit wenigen Been noch ziemlich leicht; allein die mit 5 und 6 Kreuzen sind schon sehr schwer, und die mit 4 bis 6 Been endlich am allerschwersten.

Zur Behandlung der Spielweise gehört vorzüglich ein guter Ansatz.

Die besten Schulen für die Flöte sind die von Baye, Berbiguier, Devienne, Drouet, Hugot, von Wunderlich, Müller, Vanderhagen, des Pariser Conservatoriums u. A.

Anerkannt geschickte Verfertiger von Flöten (außer Böhm in München) sind die Instrumentmacher Streitwolf in Göttingen und Schaufele in Stuttgart, deren Fabrikat immer in hohem Werthe stehen.

Hoboe.

(Hautbois, Ohoe, Hochholz.)

Dieses Instrument entstand aus der Hirtenschallmey und war in der Mitte des 17. Jahrhunderts schon gewöhnlich, wurde längere Zeit hauptsächlich für Militärmusik verwendet, wo sie des durchdringenden Tones wegen die Melodie führte, weßhalb es als das vorzüglichste Instrument angesehen wurde, von dem das ganze Militärchor den Namen Hoboisten erhielt. Bald wurde es nicht mehr zum Abblasen der Choralmelodien, sondern auch zu stark besetzten Orchesterstücke gebraucht und immer mehr veredelt, so daß es ein überaus nothwendiges Orchesterinstrument wurde. Um die Verbesserung dieses Instrumentes machte sich besonders der Instrumentenmacher Stephan Koch in Wien verdient.

Die Röhre der Hoboe wird 21 Zoll lang, meist aus einem Stücke, und in der Regel zwar aus Buchsbaum-Holz gedreht. — Dann hat das Instrument zwei ähnliche Kopfstücke, von denen eins aber um 2 Linien länger ist, als das

andere. Man bedient sich auch wohl dreier Kopf- und zweier Mittelstücke, mit denen man dann der Intonation wegen wechselt. Dieses Wechseln hat aber viel Unangenehmes, und so bringt man in neuerer Zeit oben am Kopfstücke einen Cylinder an, um durch Ausziehen des Kopfstückes, ohne Nachtheil für Reinheit und Güte der Töne, gehörig einstimmen zu können. Auf solche Weise verfertigte Oboen bestehen demnach aus einem Kopfstücke, 2 Mittelstücken und der Stürze oder dem Schallbrecher. In die oberste Oeffnung des Kopfstückes wird das zum Anblasen nöthige Mundstück, nämlich ein Rohr gesteckt, das somit das eigentliche Organ, Hauptorgan zur Hervorbringung des Tones ist, indem durch die eingeblasene Luft in Schwingung gesetzt, auf solche Weise auch die im Instrumente enthaltene Luftsäule in Schwingungen geräth, die den Klang bewirken. Dieses Rohr besteht aus zwei, von Rohrholz gemachten gebogenen Scheeren, welche sich wie zwei Lippen, vermöge ihrer Biegsamkeit und Schnellkraft, mehr oder weniger nähern können. Offene Tonlöcher hat die Oboe zum mindesten 8, nämlich 3 auf dem obern Mittelstück für die drei mittelsten Finger der linken Hand, eines unterhalb demselben für den Daumen linker Hand, 3 auf dem untern

Mittelstück für die drei mittelsten Finger der rechten Hand, und eins am Fuße desselben etwas an der Seite für den kleinen Finger der rechten Hand; außerdem sind noch mehrere, theils geschlossene Tonlöcher, mit Klappen vorhanden, um alle Töne der chromatischen Leiter vom kleinen b bis zum dreigestrichenen f oder a darauf blasen zu können. Uebrigens sprechen die tieffsten und höchsten Töne dieses Umfangs unter allen Umständen etwas schwer an; bequem anblasen lassen sich die Töne zwischen eingestrichen e und dreigestrichen d, und zwar in allen Tonarten, ausgenommen A-dur, C-dur, H-dur, As-dur und Fis- oder Ges-dur nebst ihren verwandten Molltonarten. In diesen Tonarten stößt die Applikatur der Oboe gar häufig auf mancherlei Schwierigkeiten, und wird der Vortrag nicht selten sehr holpericht.

Die neueste und vielleicht auch gründlichste Schule für dieses Instrument ist von dem berühmten Wiener Hoboevirtuosen J. Sellner, eine andere hat man von Braun ꝛc.

Englisches Horn.

(Ital. Corno Inglese.)

Ueber den Erfinder dieses Instrumentes weiß man nichts bestimmtes. Seine höchste Blüthezeit war in den 60ger und 70ger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Der Umstand, daß durch die gebogene Form und deßhalb wegen der eigenthümlichen Verfertigungsweise dieses Instrumentes seinem Tone immer etwas Heiseres und Rohes bleibt, das selbst von dem oft zauberischen Gemische seiner Klangfarbe nicht bedeckt wird, mag hauptsächlich der Grund sein, warum man jetzt dieses Instrument nur noch sehr selten und nur als Concertinstrument anwendet.

Das englische Horn ist nur eine tiefer liegende und größere Oboe. Es findet hier ziemlich das Verhältniß wie dort statt. Das englische Horn ist ein Blasinstrument von Holz in gebogener, fast halbkreisförmig gebogener Form, und von ein wenig weiterer Mensur als die Oboe, die bedingt wird von der um eine Quinte tiefern Lage seines Tonumfanges. Dieser erstreckt sich nemlich

vom kleinen f bis zum zweigestrichenen g und a, selten dreigestrichenen c.

Die Töne des englischen Hornes sind viel weicher, schmelzender, sanfter, runder, dann aber ihr ganzer Umfang auch tiefer liegend, als bei der Hoboe.

Die Noten stehen zwar, wie bei diesem und jedem andern Blasinstrumente, im Violinschlüssel, aber sie klingen immer nur eine Quinte tiefer, als ihre Figur und Stellung in dem Liniensysteme andeutet.

Uebrigens wird das englische Horn eben so behandelt wie die Oboe, hat dieselbe Applikatur und denselben Ansatz, nur das Rohr hat einen etwas längern und ein klein wenig gebogenen Stiefel; weßhalb es weiter zwischen die Lippen genommen sein will.

Klarinette.

(Clarino, Clarinetto oder Clairon.)

Der Erfinder dieses Instrnmentes war der Flötenmacher Joh. Christian Denner. Zwischen

1690 und 1700 brachte er das erste Exemplar davon fertig. Später wurde es noch durch den berühmten Instrumentenmacher B. Fritz zu Braunschweig, durch Lefevre und Hofmusikus Stadler in Wien vervollkommt. Am meisten trug aber zur Verbesserung dieses Instrumentes Iwan Müller bei; welcher eine Klarinette mit 13 Klappen erfand, auf der sich aus allen Tonarten bequem spielen läßt; ebenso auch Heinrich Grenser in Dresden und Jansen in Paris, wie auch H. J. Ziegler in Wien.

Die Klarinette ist eins der gebräuchlichsten und auch wichtigsten Blasinstrumente, wird aus Buchsbaum- oder Ebenholz verfertiget, und hat wenigstens 13 Tonlöcher, wovon 3 unmittelbar mit den Fingerspitzen bedeckt, die übrigen aber mittelst theils offener, theils geschlossener Klappen regiert werden. Die Klangerzeugung geschieht durch ein Mundstück, das aus einem, gewöhnlich spanischen Rohrholze, auch wohl von Fischbein, und gewöhnlichem festem Tannen- oder Kieerholze rc. gefertigtem Blatte besteht, das über der einen Gänseschnabel ähnlichen Oeffnung eines hölzernen oder beinernes Mundstückes, welches eben dieser seiner Form wegen auch der Schnabel heißt, befestiget wird. Die übrigen Theile des Instrumen-

tes sind: das Kopfstück, gewöhnlich seiner Form wegen nur die Birne genannt, welches den Schnabel mit dem Mittelstücke verbindet, das aus zwei Theilen und der verschiedenen Stimmung wegen zwar von der verschiedenen Größe besteht; an dem obern dieser beiden Theile, das auch das erste Mittelstück heißt, befinden sich auf der Aussenseite 3 Tonlöcher für die 3 mittlern Finger, und auf der Innenseite ein Tonloch für den Daumen der linken Hand, und dann noch die gis= und a=Klappen; an dem unteren, dem zweiten Mittelstücke, sind auf der Außenseite 3 Tonlöcher für die 3 mittleren Finger und eins für den Daumen rechter Hand, und dann noch die es=, cis= und h=Klappen, welche mit dem kleinen Finger regiert werden. Die gis=, a=, cis= und es=Klappen sind geschlossen, die h=Klappe aber offen. Ein letzter Theil des Instrumentes ist der kleine, durch einen Untersatz mit dem zweiten Mittelstücke verbundene Schalltrichter, welcher Becher oder Stürze genannt wird, und an seinem Rande nur ein wenig auswärts gebogen ist.

Der Tonumfang der Klarinette in der gewöhnlichen Form ist von klein e bis zum viergestrichenen a, die ganze diatonisch=chromatische iter hindurch.

Man hat Klarinette von verschiedenem Umfange oder Stimmungen. Die gewöhnlichste Art ist die sogenannte C-Klarinette, d. h. diejenige Klarinette, welche die gewöhnliche Orchesterstimmung hat, und auf der der Ton c wie jeder andere Ton auch dem c u. s. w. aller übrigen Aequal-Instrumente entspricht. Eine größere, also tiefer gestimmte Gattung ist die B-Klarinette, die um einen ganzen Ton tiefer, als die vorige, also wenn c angeblasen wird, wie b der übrigen Instrumente erklingt. Noch tiefer steht die daher auch noch größere A-Klarinette, auf der das c wie a erklingt, und noch tiefer die große G-Klarinette, deren c um eine ganze Quart tiefer, wie g erklingt, und die F-Klarinette. Höher als in C gestimmte Instrumente dieser Art, also Klarinetten von kleineren Umfange, sind zunächst die Es-Klarinetten, deren c um eine kleine Terz höher, also wie es oder dis der übrigen Aequal-Instrumente klingt. Die hohe F-Klarinett, welche in Orchestermusik angewendet, wohl die hinlänglich höchste Stimmung hat und auch schon immer selten vorkommt, stimmt um eine ganze Oktave höher, als das Bassetchen, oder um eine Quarte höher als die gewöhnliche C-Klarinette.

Von Schulen und Lehrbüchern für die Klarinette sind die besten die von J. Müller, Hermstädt und Blatt.

Bassethorn, Krummhorn, F-Clarinett, Baß-Clarinett, Clarinettbaß.

(Ital. Corno di bassetto, Cornobassetto, Clarone.)

Der Sage nach 1770 in Passau erfunden, fand es an Theodor Lutz in Preßburg einen wesentlichen Verbesserer, und wurde zuletzt noch durch die k. k. Kammermusiker Anton und Johann Stadler in Wien, mittels Hinzufügung der zwischen C und E bisher mangelnden Halbtöne Cis, D und Dis bereichert. Mit Bedauern gewahrt man, wie in unserer Zeit dieses herrliche Instrument kaum mehr benützt, ja fast gänzlich vernachlässiget wird.

Was die Gestalt des Basset- oder Krummhorns betrifft, mißt es in der Länge 4 Schuhe, und besteht aus sechs Theilen, nemlich: dem Schna-

bel, woselbst es angeblasen wird; einem kurzen, mit ersterem sich verbindenden Kopfstücke; dem Kästchen, an welchem 15 Oeffnungen und 8 Klappen sich befinden; aus zwei Mittelstücken, und dem weiten, Schall verbreitenden Stürzbecher, aus Messing verfertiget, während alles andere Material Buchsbaumholz ist, und nimmer, wie ursprünglich mit Leder überzogen wird.

In dem Kästchen, welches eigentlich das dritte Mittelstück ausmacht, wendet sich die Höhlung des Instrumentes zweimal um und wird dreifach, damit es keine allzugroße Länge erhält. In der ersten Röhre dieses Kästchens ist das Loch zu der offenen h-Klappe, und in den beiden untern Röhren die Löcher zu der offenen f- und g-Klappe. Auf der obern Seite des obersten Mittelstückes befinden sich 3 Tonlöcher für die 3 mittleren Finger, und unterwärts ein Tochloch für den Daumen der linken Hand, wie auch die gis- und a-Klappe u. s. w. Das zweite Mittelstück hat auf der obern Seite die 3 Tonlöcher für die 3 mittlern Finger der rechten Hand, die offene c-, die geschlossene es- und die geschlossene cis-Klappe.

Das Bassethorn ist das ton- und umfangreichste aller Blasinstrumente, da es vom kleinen

c angefangen, mehr als drei volle Oktaven mit allen chromatischen Zwischenintervallen umfaßt. Die B-Skalen sind am wirkungsvollsten; die üblichste Stimmung ist F, seltener G; der Klang jedoch eine Quinte oder Quarte tiefer.

Der Ton dieses Instrumentes an sich hat einen noch zarteren Schmelz, wie der der Clarinette; der weitere und längere Umfang des Rohrs gibt ihm eine eigenthümliche Fülle, und aller Ausdruck der Clarinette erscheint bei dem Bassethorn nur noch gesteigerter.

Die Noten des Bassethorns sind gewöhnlich im Violinschlüssel geschrieben; um jedoch in den tiefen Regionen die viermal durchstrichenen Noten zu vermeiden, transportirt man, des leichteren Ueberblickes wegen, dergleichen Stellen in die tiefere Baßoktave, oder setzt dieselben um eine Oktave höher, und bedient sich des, auch bei der Clarinette üblichen, technischen Ausdruckes Chalumeau (wörtlich: Schallmay, jedoch in der Bedeutung gebraucht, daß die so bezeichneten Stellen um eine Oktave tiefer vorgetragen werden sollen), wodurch der nemliche Zweck erreicht wird.

Da das Bassethorn im Grunde nichts anders ist als eine tiefe Klarinette, so wird es nicht allein eben so behandelt als diese, und jeder, der die Klarinette zu blasen versteht, vermag auch bald die Behandlung dieses Instrumentes zu erlernen, sondern es gilt von demselben in dieser Hinsicht auch alles sonstige, was im allgemeinen bei jenem Instrumente zu merken ist. Nur wird das Bassethorn gleich dem Fagotte, vermittels eines Hackens oder Bandes, welche an der zu diesem Zwecke am ersten und zweiten Mittelstücke sich bildenden Riemen befestiget sind, an den Kleidungsstücken befestiget und festgehängt wird, damit die Hände und Finger nicht durch das Halten des Instrumentes in der fertigen Applicatur gestört werden.

Eins der gründlichsten Lehrbücher für dieses Instrument besitzen wir von Vanderhagen, sowie von J. G. Heinrich Backofen und von J. Müller.

Fagott.

(Ital. Fagotto, franz. Bassan.)

Die Erfindung dieses Instrumentes ist sehr alt. Die Geschichte setzt sie schon vor das Jahr 1539, wo dasselbe von einem Canonikus zu Ferrara, Namens Afriano, als seine Erfindung gezeigt wurde. Etwas zuverlässiges hat sich jedoch bis jetzt nicht darüber ausfindig machen lassen. Gewiß ist, daß um die Mitte des 16. Jahrhunderts der Fagott schon einen großen Grad der Vollkommenheit erreicht hatte. So soll Sigmund Schnitzer, einer der ältesten Instrumentenmacher in Nürnberg (starb 1578), ganz vorzügliche Fagotte gefertiget haben, welche sich sowohl durch nette Dreherarbeit als reine Stimmung und leichte Ansprache in den hohen Tönen ausgezeichnet hätten, und daher auch in Menge nach Frankreich, Italien und Deutschland verkauft worden wären. Vor der Erfindung des Fagotts war schon der Bombard oder Pommer da, und es unterliegt keinem Zweifel, daß der Fagott in seiner jetzigen Gestalt aus der Vereinigung des Baß-Tenor- und

Altpommers entstanden ist. Zu seiner Vervollkommnung trugen nach und nach viele Instrumentenmacher, besonders aber Karl Almenräder von Sonsdorf, das ihrige bei.

Jetzt besteht er aus einer ungefähr 8 Fuß langen ausgebohrten Röhre von Ahornholz. Um diese Röhre aber bequemer halten, und die Finger beider Hände naturgemäß beim Blasen gebrauchen zu können, ist dieselbe in zwei Theile getheilt, welche in ein drittes, unten geschlossenes Stück nebeneinander eingezapft sind, so daß dann beide Röhren neben einander herlaufen, und in dieser Lage ungefähr die Länge von 5 Fuß bilden. In der kürzeren Röhre, welche die Flügelröhre heißt, befinden sich 3 Tonlöcher für die Finger der linken Hand, und an der daneben liegenden längern Röhre, welche in der Gegend der Tonlöcher von der Flügelröhre ein wenig überdeckt, überflügelt ist, auf der andern Seite (nach innen gekehrt) ein Daumenloch für die linke Hand, neben welchen die tiefe D- und B-Klappen liegen, welche ebenfalls mit dem Daumen der linken Hand regiert werden. Dieser Daumen hat auf eben dieser Seite auch noch zwei andere Klappen zu regieren, die für das hohe a und c bestimmt sind. Der klenie Finger der linken Hand regiert zwei

an der Aussenseite der anderen Röhre liegende Klappen für das tiefe Es und kleine cis. Die rechte Hand faßt das breitere Unterstück, in welchem sich wieder Tonlöcher für die mittlern Finger jener befinden, neben deren dritten die kleine b=Klappe liegt, welche auch mit demselben Finger gegriffen wird. Ausserdem befinden sich an diesem Unterstück auswärts zwei längere Klappen zu dem tiefen F, Gis und As, welche der kleine Finger der rechten Hand in Bewegung setzt, und von denen die erste offen, die zweite aber verschlossen ist. Auf der entgegengesetzten (innern) Seite ist ein Daumenloch und die große Fis=Klappe. In Allem enthält also der Fagott in seiner gewöhnlichen Gestalt 8 Tonlöcher und zehn Klappen. In den neuesten Zeiten jedoch werden auch Fagotte mit noch mehr Klappen verfertiget, welche aber ihres hohen Preises wegen nicht allgemein eingeführt sind und werden können. In der Flügelröhre steckt oben eine schwache messingene Röhre, welche gegen ihre Mündung nach und nach immer etwas enger zuläuft und der Bequemlichkeit wegen dergestalt gebogen ist, daß sie die Figur eines gezogenen lateinischen S bildet, deshalb auch nur das Es (Fagott=Es) genannt wird, Gegen das Ende dieser Röhre, wo dieselbe im

Instrumente steckt, ist ein kleines Loch, wie ein Nadelstich, an der Seite, um den überflüßigen Wind auszulassen; an dem andern Ende (Mündung) der Röhre steckt das sogenannte Rohr oder Fagottrohr oder Fagottblatt.

Hinsichtlich seiner äußern Klangfarbe steht der Fagott mit dem Violoncell im Einklang und sein Tonumfang erstreckt sich im Aeußersten von Contra-B bis zum zweigestrichenen c und sogar es; doch ist seine natürlichste Tonlage, welche in der Orchestermusik nicht überschritten werden sollte, vom tiefen D bis zum eingestrichenen a, höchstens b. Das tiefe C und Contra-B, und die Töne über dem eingestrichenen b sprechen schwer an. Das tiefe Cis und Contra-H hat er gar nicht, übrigens aber alle ganzen und halben Töne seines Bereichs, und diese klingen auch wirklich so, wie sie in Noten ausgedrückt werden. Die tiefern Töne bis zum eingestrichenen g stehen immer im Baßschlüssel, die höher liegenden sind gerne im Tenorschlüssel geschrieben. Alles, was innerhalb der Grenzen seines Tonumfanges liegt, läßt sich auf dem Fagotte auch ziemlich bequem ausführen, und er spielt daher auch bei unserer jetzigen Musik eine Hauptrolle.

Dem Fagott läßt sich die Weichheit und

Zartheit seines Klanges nicht absprechen, die aber erst dann um so schöner wirken und ihren Charakter erst erreichen, wenn sie mit den Ton der Hoboe, Klarinette und Flöte zusammentreten.

Es gibt auch noch zwei andere Gattungen von Fagotten, die hauptsächlich aber nur bei stark besetzten Blasmusiken angewendet werden, um den Bässen derselben mehr Kraft und Fülle zu geben, nemlich den sogenannten Quartfagott und Contrafagott. Ersterer steht in seiner Stimmung um eine volle Quarte, letztere um eine ganze Oktave tiefer, als der gewöhnliche Fagott, und vertritt somit gleichsam den 16füßigen Contrabaß der Streichinstrumente. Auch einen kleinern Fagott, Tenorfagott oder italienisch Fagottino genannt, der gemäß seiner engern Mensur um eine Quinte höher stimmt, als der gewöhnliche Fagott, trifft man bisweilen.

In Hinsicht der Behandlungsweise, Applikatur u. s. w. sind alle diese Nebenarten von Fagott dem gewöhnlichen Instrumente dieses Namens völlig gleich; nur die Klanghöhe unter ihnen ist verschieden, und diese Verschiedenheit beruht lediglich auf der Verschiedenheit des Umfangs des Instrumentenkörpers.

Almenräder, Ozi, Fröhlich und das Pariser Conservatorium gaben die besten Lehrbücher für den Fagott heraus und ein neues, sehr gründliches Werk über diesen Gegenstand ist das von Neukircher verfaßte.

Serpent, Schlangenrohr.

Dieses Instrument warde 1590 von einem Canonikus zu Auxeren, Namens Edme Goilbern, erfunden. Nachgehends ist es mehrfach verbessert worden, besonders durch den Musiker Regiko aus Lille, der zuerst Serpents verfertigte, welche um des bequemern Transportes willen in 3 Stücke zerlegt werden können. Auch der Tonumfang hat mit der Zeit große Erweiterung erhalten. Anfänglich und noch zu Anfang des laufenden Jahrhunderts betrug derselbe nur 1 Decime; jetzt blasen unsere Serpentisten mittelst 6 Aushülfsklappen vom Contra-B chromatisch hinauf bis zum hohen b des Tenors, also 3 volle Okta-

ven. Außer jenen 6 Hülfsklappen werden die Halbtöne theils durch Veränderung des Ansatzes theils durch nur halbe Deckung der Tonlöcher hervorgebracht, wodurch begreiflich aber niemals ein schöner und reiner Ton entstehen kann. Die Schwierigkeit der Behandlung mag auch der Grund sein, warum das Instrument in unsern Orchestern keine bedeutende Rolle spielt; da indeß sein Ton weit voller, auch wohllautender und stärker ist, als der des Quartfagottes und des englischen Baßhorns, oder gar der neuern Ophicleide, und endlich mehr Umfang, als alle diese zu gleichem Zwecke angewandten Baßinstrumente hat, so ist es zum Träger eines Blasinstrumentenchors, vorzüglich militärischer Musik, sehr geeignet.

Der Serpent besteht aus einem 6 bis 8 Fuß langen (und woher auch der Name) schlangenförmig gewundenen Rohre, dessen innere Höhlung oben $1\frac{1}{2}$ Zoll im Durchmesser hält, dann aber nach und nach bis zu 4″ Durchmesser sich erweitert, und unten nicht, wie viele andern Blasinstrumente, in einen Becher oder eine sogenannte Stürze ausläuft. Das Rohr selbst besteht entweder blos aus 2 ausgestochenen und zusammengeleimten Theilen von Holz, die mit Leder überzogen sind, oder es ist aus starkem Messingblech

zusammengesetzt und mit Holz überkleidet. Unten hat es, in seiner gewöhnlichen Gestalt, 3 Tonlöcher für die mittleren Finger der rechten Hand, und unter denselben noch eine verschlossene Klappe besonders für den Ton dis oder es, welche mit dem kleinen Finger derselben Hand traktirt wird. Weiter oben sind 3 Tonlöcher für die mittlern Finger der linken Hand.

Angeblasen wird das Instrument, wie der Fagott, mittelst eines oben im Rohre steckenden und in einer Länge von ungefähr 8″ sich schlangenförmig herunterbiegenden, sogenannten S (Es), an welchem aber kein Rohr, sondern ein weites, oval kesselförmig gearbeitetes Mundstück von Messing, Horn oder Elfenbein befestiget ist. Der Ansatz mit diesem Mundstücke ist ziemlich eben so wie bei der Baßposaune, und gehalten wird das Instrument beim Blasen wie der Fagott, seiner Schwere wegen auch an einen Hacken gehängt, den der Spieler auf irgend eine Weise an sich befestiget.

Schulen für Serpent gibt es mehrere; die besten sind die von Fröhlich und Hardi.

---

2. Blechinstrumente.

Blechinstrumente heißen im Allgemeinen alle Instrumente, die aus Metall (Messing, Kupfer, Eisen, Zinn ꝛc.) verfertiget sind; insbesondere aber als eine besondere Gattung, die Blasinstrumente dieser Art: Horn, Posaune, Trompete und deren verschiedene Arten. Einige zählen auch das Bassethorn zu den Blechinstrumenten; allein der blecherne Sturz- oder Schalltrichter desselben gibt noch kein Recht dazu, als Clarone oder große, auch F-Clarinette, gehört es zu den Rohrinstrumenten, sonst müßten wir auch die Orgeln, den Contrafagott, den Serpent, die u. m. a. zu den Blechinstrumenten rechnen. Schon wegen der Beschaffenheit des Materials, aus welchem diese Instrumente verfertiget sind, ist ihr Ton ursprünglich ein durchgreifend schmetternder, schneidender und daher besonders sehr anwendbar, wo es gilt, eine besondere Kraft in der Musik zu entwickeln, entweder um die Töne als gewissermassen einen Ruf, weithin zu tragen und hörbar zu machen, oder die Harmonie selbst zu heben und

eindringlicher zu machen, und deßhalb gerade besteht auch die Stimme der Blechinstrumente in Orchestersachen meistens nur aus einzelnen einfachen Tönen, die länger gehalten oder gebrochen und zergliedert vorgetragen werden. Auch läßt der Ton der Blechinstrumente mancherlei Modifikationen zu; namentlich in der Höhe kann er sehr zart, angenehm und zu verschiedenen modulatorischen und melodischen Wendungen benutzt werden. Uebrigens gebraucht man die Blechinstrumente meistens und hauptsächlich nur zum Ausdrucke des Heroischen, Erhabenen, des Volksthümlichen, alles Leidenschaftlichen u. d. gl. Eine Harmoniemusik von lauter Blechinstrumenten, kann daher militärisch sein; in anderer Weise benutzt, wird sie stets ihren Zweck verfehlen. Mit Rohrinstrumenten vereinigt geht sie aber auch in das Gebiet des Romantischen über und kann hier von tiefstem und sinnigstem Ausdrucke sein.

Horn, Waldhorn,

(Ital. Corno; Corno di Gaccia. Franz. Cor, Cor de chasse.)

Die Erfindung des Horns verliert sich bis ins tiefste Alterthum; denn schon in den Nachrichten über die ältesten Völker wird seiner gedacht, indem dieselben Thierhörner zu musikalischen Instrumenten umgestalteten. Im Jahre 1680 kam man in Paris auf den Gedanken, das bisher übliche lange Hornrohr der bequemern Behandlung wegen, cirkelförmig zu biegen und zusammen zu legen. In dieser Gestalt sah es dort der Graf Franz Anton von Spörken aus Böhmen und ließ es eben so nach Deutschland verpflanzen. Von der Zeit an, wo das Horn nicht hauptsächlich nur zur Jagd- (Waldhorn), sondern auch zu allen anderen Musiken verwendet wurde, verbreitete es sich denn auch immer mehr und ward mancherlei Verbesserungen unterworfen. Um die Vervollkommnung dieser Instrumente machten sich verdient: A. J. Hampel, Secondhornist zu Dresden, Thürschmidt, Werner, Krause,

Stötzel aus Pleß in Oberschlesien und viele andere.

Unter den Blechinstrumenten verdient zunächst unsere Beachtung das Horn oder Waldhorn, das in seiner derzeit gemeinüblichen Form aus einer langen von Messing- (seltener Silber-) Blech zusammen gelötheten Röhre ohne alle Tonlöcher besteht, die in einen weiten- Sturz oder Stürze genannten, Schalltrichter ausläuft, um bequem getragen und überhaupt behandelt werden zu können, mehr-, gewöhnlich vierfach rund (auch wohl anders) zusammen gewunden ist, und mittels eines metallenen Mundstückes angeblasen wird. Am obersten Ende, d. h. am Mundstücke, ist die Röhre so eng, daß sie ungefähr nur $\frac{1}{3}$ Zoll Weite mißt, dann aber erweitert sie sich nach und nach bis zu ungefähr $\frac{1}{2}''$ Durchmesser, von wo denn schon der Schalltrichter sich zu bilden anfängt, der in seinem äußersten Umfange meist eine Weite von 12″ im Durchmesser hält. Dieses verjüngte Zulaufen der Hornröhre bewirkt auch, daß ihre Länge mehr als 16′ beträgt, und doch ihr Tonmaaß nur 16füßig ist, d. h. ihr tiefster Ton C eben so klingt, als das tiefe C eines 16füßigen Orgelprincipals. Als Instrument ohne alle Tonlöcher enthält das Horn, in seiner gemeinüblichen

Gestalt, natürlich auch nur diejenigen Töne, welche ohne jedes weitere Kunstmittel vermittels eines mehr oder weniger starken Anblasens, verschiedenen Ansatzes ꝛc., darauf hervorgebracht werden, die nach der Natur und dem Wesen der sogenannten Aliquot- oder mitklingenden Töne in seinem erstern Grundton enthalten sind. Dieser ist, allgemein angenommen, nach der Notenfigur das tiefe C. Um auch noch andere Töne darauf blasen zu können, bedient man sich zunächst des sogenannten Stopfens, welches in einer gewissen, mehren oder mindern Hineinbewegung der halb zusammengebogenen Hand in den Schalltrichter besteht, wodurch die Luft in ihrem Ausströmen gehemmt und der Ton also nothwendig höher oder verhältnißmäßig auch tiefer klingend gemacht wird; dann auch des Aufsetzens verschiedener sogenannter Bügel- oder Bogen (Setzstücke, Krummbogen) oben auf das Mundstücksende der Hornröhre, wodurch diese noch um so viel verlängert wird, als es nöthig ist, um ihren Grundton in den derjenigen Tonart zu stimmen, aus welcher das Tonstück geht.

Dadurch werden B-, F-, Es-, G-, A-, D- ꝛc. Hörner gebildet, d. h. Hörner die in B, F ꝛc. stimmen, oder deren Grundton B, F, Es ꝛc. ist.

Die Tonstücke oder Noten für solche verschieden gestimmte Hörner sind indeß immer in C geschrieben, und nur darüber bemerkt, in welchen Ton oder besser: in welche Tonart das Instrument gestimmt werden soll. Daher die Ausdrücke Corno B oder in B 2c. Die Notenfigur klingt dann, auf einem solchen Instrumente angeblasen, immer wie B, Es u. s. w., und die ganze Leiter von C wie die von B, Es oder in welchem das Horn oben gestimmt ist. In den hohen Stimmungen A und B alto aber sprechen die obersten Töne meist gar nicht an. Daher, weil sich nicht auf jedem Horn auch jeder Ton und in jeder Zusammenstellung gleich gut herausbringen läßt, kann es kommen, daß in einer großartigen und complicirten Orchestermusik 4, ja 6 Hörner nothwendig werden, nemlich je 2 und 2 in anderer Stimmung, was nicht allein mehr Personen nöthig macht, sondern außerdem noch mit mancherlei Unannehmlichkeiten und Hemmungen in den Tonverbindungen vermengt ist. Und um alle dem nun möglichst abzuhelfen, führte man die sogenannten Inventionshörner (Cors a pistons) ein. Dieselben haben innerhalb des Zirkels der Röhrenwinkel zwei ungefähr $\frac{1}{4}$ Elle lange Zapfen, in und über welche zwei Röhre passen, die in Krümmungen

neben den Röhrenwindungen herlaufen und so zwar, daß das eine Ende der einen Ventilfeder in der Orgel ähnlichen Zuges in den Zapfen hineingeht, während das andere denselben umschließt. Durch das mehr oder weniger herausziehen dieser beiden kleinen Röhren, das ganz nach Gefallen des Spielers geschehen kann, wird natürlich die ganze Hornröhre augenblicklich länger und sonach der Ton tiefer, wie umgekehrt durch das Hineinschieben die Röhre kürzer und der Ton höher. Auf solche Weise kann auf diesen Hörnern eine ziemlich vollkommene und durchweg gleichmäßige reine chromatische Scala hervorgebracht werden, und das Lästige der Umstimmung des ganzen Hornes durch Aufsetzen von Bügeln auf seine Röhre und was alles Unangenehmes noch damit in Verbindung steht, ist vermieden. Doch leisten, was Gleichheit der Klangfarbe und Tonstärke betrifft, auch diese Inventionshörner noch nicht, was sich auf den neuen Ventilhörnern besonders in dieser Rücksicht hervorbringen läßt. Die Ventile sind mechanische Vorrichtungen, mittelst welcher der Spieler nach Belieben, bald den einen, bald den andern Luftweg in der Hornröhre sperren oder öffnen, dadurch denselben augenblicklich bald verkürzen, bald verlängern, und somit den Ton

auch augenblicklich, und nur auf so lange Zeit als nöthig ist, erhöhen und vertiefen kann. Es sind das Stückchen Röhren oder hohle Cylinderchen, welche in gewissen Gegenden der Hornröhre angebrachte Seitenöffnuugen passen, und zurücklaufend jene durch den Niederdruck auf außerhalb angebrachte Federn (Claviatur) mit den Fingern entweder verschließen oder öffnen.

Die besten Schulen für das Horn sind von Domnich, Duvernoy und Punto; übrigens schreiben auch Kling, Fröhlich, Douprat u. a. dergl. Werke.

Trompete.

(Ital. Tromba, Clarino. Franz. Trompetto.)

Die Trompete gehört zu den ältesten musikalischen Instrumenten. Die Völker der frühesten Zeit bedienten sich ihrer im Kriege zum Zusammenrufen des Heeres und des Volkes bei öffentlichen Versammlungen und Opfern. Dasselbe war

jedoch nicht, wie jetzt gebräuchlich, gewunden, sondern nur stets geradeaus. Auch war der Umfang der alten Trompete sehr gering und betrug meist nur 3 höchstens 4 Töne. Seine jetzige Gestalt soll das Instrument durch einen gewissen Moritz unter Ludwig XII. erhalten haben. Früher machte man Trompeten aus Silber und anderem kostbaren Metall, jetzt blos aus Messingblech. Zur Hervorbringung der chromatischen (erhöhten oder erniedrigten halben Töne) erfand Meyer in Hamburg zuerst ein eigenes Mundstück; nachher 1780 Michael Wögel in Karlsruhe die sogenannte Inventionstrompete; Weidinger in Wien 1801 die Klappentrompete; der Goldarbeiter Neßmann im Hamburg eine Trompete mit verborgenen Klappen. Aber diese Trompeten leisten indeß noch nicht das, was auf der neuern Ventiltrompete hervorgebracht werden kann.

Seiner äußeren Gestalt nach ist die Trompete dem Horne ähnlich, nur daß die Röhre jener durchaus gleich weit und blos 8 Fuß lang ist, weßhalb auch der Ton gerade um eine Oktave höher, als der des Hornes steht. Wie bei dem Horn ist auch die Stimmung der Trompete in ihrer gewöhnlichsten Gestalt in C, und andere Stimmungen müssen durch Aufsetzen von Krumm-

bögen, welche die Röhre des Instrumentes verlängern, bewirkt werden, und so hat man Trompeten die in H, A, Dis, E, Fis, As, F und noch anders stimmen. Die Röhre ist aber nicht wie bei dem Horne kreisförmig, sondern mehr wie ein Oblongum zusammengelegt, so daß der etwas kleinere Schalltrichter nach unten gerichtet ist. Auch das Mundstück ist anders wie beim Horn, nämlich nicht kegel=, sondern kesselförmig, woher der mehr schmetternde und schreiende Ton rührt.

Die Noten für die Trompete stehen aber immer wie bei dem Horne in C geschrieben. Doch hat das Instrument in seiner natürlichsten Gestalt nur die Naturtöne des reinen Dreiklangs: Terz, Quinte, Oktave, Decime und Duodecime, und ausser diesen noch die kleine Septime und beiden Nonen, in der Tiefe die Unterquarte des Grundtones und dessen Subbaßoktave.

Eine vollkommene chromatische Tonleiter besitzt, wie schon erwähnt, nur die Ventiltrompete, mit der es sich eben so verhält, wie mit dem Ventilhorne, und die Klappentrompete, die denselben Zweck erfüllt, nur statt Ventile, wirkliche Tonlöcher mit Klappen hat.

Der gewöhnliche Umfang der Trompete ist von klein e bis zum zweigestrichenen g, höchstens

a. Die B=Trompete ist hinsichtlich der Stimmung der B alto den Horns gleich, die übrigen Stimmungen stehen alle, wie schon bemerkt, um eine Oktave höher, als das Horn.

Bei sogenannten Aufzügen mit 4 Trompeten heißen die beiden ersten Clarino primo et secundo, die dritte Principale, die vierte Toccato, oder diese letzteren zusammen auch öfters Tromba prima et seconda. In den Sturzbecher wird bei Leichenfeiern, Todtenmärschen ꝛc. ein keilförmig zugespitztes Holzzäpfchen eingepaßt, durch welche Vorrichtung, Cordino genannt, der Klang fremdartig gedämpft hervorgeht.

Die Behandlung der Trompete verlangt einen gesunden, starken Körperbau, gute Lunge, und eine geläufige Zunge.

Ein förmliches Lehrbuch für die Trompete schrieb zuerst Altenburg, dann M. Kling und Fröhlich.

Posaune.

(Ital. Trombone.)

Der erste Gebrauch dieses Instrumentes mit seinen gigantischen Tönen verliert sich bis in das graueste Alterthum. Niemand kann bestimmt sagen, wie alt eigentlich die Posaune ist. Die Aegypter, Juden, Griechen und Römer, sowie andere alte Völker kannten sie schon und bedienten sich derselben in der verschiedenartigsten Form. Die Posaune in ihrer jetzigen Gestaltung ist eine noch junge Erfindung. Der Gebrauch der alten Posaunen war ganz in Vergessenheit gekommen, bis man beim Nachgraben im Herkulanum wieder ein solches Instrument fand, dessen Mundstück von Gold, und die Schallöffnung von Erz war. Der König von Neapel schenkte diese Seltenheit dem König Georg III., dieser ließ dann zuerst kupferne darnach verfertigen, und nun kamen nach und nach die Posaunen von Messingblech auf. Aber diese Instrumente gehörten Anfangs nur der Kirche und religiösen Feierlichkeiten, weil man sich nicht mehr als höchstens langsame Chr-

räle darauf hervorzubringen getraute. Doch war der Ton auch wieder so majestätisch und die ganze Musik und der Gesang erhielten dadurch so etwas höchst Feierliches und Erhabenes, daß man auch in dieser einfachen und sparsamen Verwendung ihrer nicht müde ward. Kein Instrument wohl ist gleich von seinem ersten Entstehen an so allgemein gern gehört worden, als die Posaune, Mozart endlich, welcher so manche alte Form zerbrach, führte sie zuerst auf dem Theater ein, und seit der Zeit nun, wo man seinen unnennbar großen musikalischen Werth so ganz erkannte, ist das Instrument auch so allgemein geworden, daß in der letzten Zeit sich sogar Virtuosen darauf bildeten, die seine heroischen Töne dergestalt zu zähmen und regieren wußten, daß sie die schwersten und zartesten Passagen darauf vortrugen, und man eine zarte Klarinette oder ein anderes weichtönendes Instrument zu hören glauben mochte, würden nicht bisweilen beim Forte jene majestätischen, die weitesten Räume erfüllenden Baßtöne daran erinnern, daß es eine Posaune ist. Einige Geschichtschreiber sprechen von einem Posaunenmacher in Nürnberg, Namens Hans Meuschel (gest. 1533), welcher weit und breit gesuchte Instrumente verfertiget haben sollte.

Die Posaune ist eigentlich eine große Trompete und dieser auch in vieler Beziehung sehr ähnlich. Sie besteht: 1.) aus dem sogenannten Hauptstücke, das sind zwei gleich lange Röhren, welche oben durch einen Quersteg von Messing fest auseinander gehalten werden, den man beim Blasen mit der linken Hand anfaßt; 2.) aus dem Mundstücke, welches in der einen jener beiden Röhren oben steckt und ganz dem Mundstücke der Trompete gleicht, nur daß es etwas größer ist, weil es mehr Luft fassen muß, und auch nicht immer aus Messing, sondern oft auch aus Horn oder hartem Holz verfertiget wird; 3.) aus dem Schalltrichter, der nun entweder vor- oder rückwärts gebogen sein kann, und auf die zweite jener beiden Röhren gesteckt wird, und 4.) aus den sogenanten Stangen, das sind 2 Röhren, welche unten durch einen Bogen mit einander in Verbindung stehen, und in welche jene ersten beiden Röhren so genau passen, daß sie mittels eines Handgriffes mit der rechten Hand zwar leicht auf- und abgehoben werden können, aber doch vollkommen winddicht anschließen. Die Verschiebbarkeit dieser letzten beiden Röhren, die wegen ihrer Bewegung über jenen ersten beiden Röhren auch wohl Stiefel heißen, ist nothwendig, um

den ganzen Instrumentenkörper nach Belieben verlängern oder verkürzen, und dadurch also hohe und tiefe Töne hervorbringen zu können.

Man fertiget sie in verschiedenen Dimensionen, und benennt dieselben mit den Abstufungen der menschlichen Stimmhöhe. Man hat also Discant-, Alt-, Tenor- und Baßposaunen. Die Discantposaune kommt selten vor, und wird, wo sie nothwendig ist, gewöhnlich durch eine Ventiltrompete ersetzt. Dagegen aber zerfällt die Baßposaune wieder in zwei verschiedene Gattungen deren eine die Quart-, die andere die Quintposaune heißt. Jede Art von Posaune hat drei Hauptzüge: den ersten oben am Mundstück, d. h. wenn die Stangen ganz herein geschoben sind; den zweiten in der Mitte der Röhre; und den dritten, wenn die Stangen so weit als nur möglich hinausgeschoben sind, so daß das Instrument seine ganze Länge erreicht hat. Mit jedem der drei Hauptzüge können gewisse Töne aus der Leiter hervorgebracht werden, die gewissermassen den Charakter dieser bestimmen. Die dazwischen liegenden Töne erzielen dann geringere oder größere Modifikationen jener drei Hauptzüge, so daß im Ganzen sechs bis sieben verschiedene Rückungen

für jede Posaune daraus werden, deren jede vier, fünf und sechs Töne angibt.

Der Umfang der Altposaune ist vom kleinen c bis eingestrichenen a, höchstens h im Orchester, im Solo wohl bis zum zweigestrichenen d. Die Noten stehen im Altschlüssel und klingen in derselben Höhe, wie sie geschrieben sind. Deßhalb steht dann die Altposaune auch immer im Einklange mit der Altviola. Die Tenorposaune hat den Umfang vom kleinen c bis zum eingestrichenen g, in chromatischer Folge, und die Töne klingen in gleicher Höhe, wie sie in Noten aufgezeichnet sind. In der Tiefe kann sie auch wohl noch B und A erreichen, aber höher, als bis zu jenem g sollte man nie mit ihr blasen wollen. Ihr Schlüssel ist der gewöhnliche Tenorschlüssel. — Der im Orchester zu benutzende Umfang der Baßposaune ist vom tiefen C bis zum eingestrichenen e. Der Schlüssel ist natürlich der Baßschlüssel, und die Melodienschritte geschehen gewöhnlich mit dem Violoncell im Einklange. Die obenerwähnte Quintposaune, die eine Gattung der Baßposaune ausmacht, hat einen Umfang vom großen C bis zum zweigestrichenen c.

Gute Schulen für Posaunen besitzen wir von B r a u n und F r ö h l i c h, und die besten Instru-

menten dieser Art werden jetzt unstreitig verfertiget von Gabler in Berlin, J. Sattler und J. G. Schmitt in Leipzig.

Ophicleide.

(Franz. Basse d'harmonie.)

Dieses erst in neuerer Zeit aufgekommene Instrument erscheint sowohl seiner Gestalt als der Tiefe und Klangfarbe ihrer Töne willen, als eine Art Contraposaune. Der Körper desselben, zwei ähnlich dem Fagott neben einander liegende weite Röhren, die unten in einem kurzen Bogen mit einander verbunden sind, während die eine oben in einem weiten Stülp oder Becher, die andere in eine gewöhnliche noch einmal geschlungene enge Röhre ausläuft, woran das Mundstück steckt, ist aus Messingblech gefertiget. An beiden genannten Röhren sind für die sogenannten unnatürlichen oder abgeleiteten Töne theils offene und

theils durch Klappen geschlossene Tonlöcher, von denen übrigens auch jene durch Klappen bedeckt werden, da sie zu groß sind, als daß sie mit bloßen Fingern geschlossen werden könnten. Die Zahl der Tonlöcher ist in der Regel neun. Hat eine Ophicleide keine Tonlöcher mit Klappen, so werden durch Ventile die abgeleiteten Töne zur Intonation gebracht. Von jenen neun Klappen werden die obern vier mit der linken und die untern fünf mit der rechten Hand regiert.

Beim Blasen hält man das Instrument eben so wie den Fagott oder Serpent; der Ansatz ist jedoch ganz wie bei der Posaune, mit deren Mundstück auch, die noch größere Seite abgerechnet, das der Ophicleide vollkommen übereinstimmt. Die Scala durchschreitet chromatisch den Umfang von (Figürlich) Contra-H bis zum zweigestrichenen c, aber, wie schon angedeutet, klingt sie durchweg um eine Oktave tiefer oder in dem Maaßstabe von 32 Fußton. Hieraus, aus dieser enormen Fülle und Tiefe der Töne, läßt sich nun freilich auch auf eine bedeutende Wirkung derselben für den Baß eines großen Orchesters schließen, wenn das Instrument nämlich allein nur als Baßfüllinstrument, und als sol-

ches vornämlich zwar nur für den Blasinstrumententenchor bei starken Harmoniesätzen ꝛc. gebraucht wird, welche einzige Bestimmung auch sein französischer Name schon so genau ausspricht.

3. Schlaginstrumente.

Dieses sind solche Instrumente, deren tönender Körper, welcher natürlich aber keine Saite sein kann, mit irgend einem Werkzeuge geschlagen wird, als Pauke, Trommel, Triangel, Becken, Tambourin, Castagnetten, Glockenspiel u. s. w. Uebrigens kann bei dieser Art von Instrumenten der Schlag auch durch eine sehr schnelle Bewegung des Instrumentenkörpers selbst geschehen, wie z. B. bei dem Sistrum und theilweise auch dem Tambourin.

Pauke.

(Ital. Timpano. Lat. Tympanum.)

Dieses Instrument ist unter den Schlaginstrumenten das älteste, denn ehedem verstand man unter Pauke jedes aus einem hohlen mit einer Haut überzogenem Körper bestehende Instrument, das geschlagen wurde. Trommel und Pauke war eins, und schon die alten Aegypter hatten ein solches Instrument, das aus einer über einen mit Schellen versehenen Reif gespannten Thierhaut bestand. Die Hebräer hatten ihre Hand- oder Jungfernpauke, die Griechen bekamen von diesen ihr dergleiches Instrument, und nach Europa brachten es zuerst die alten Germanen aus Persien.

Unsere dermalige Pauke, die Kesselpauke, besteht, wie ihr Name schon besagt, aus einem förmlichen Kessel, gewöhnlich aus Kupfer, bisweilen auch aus Messing oder Holz, selten aus Silber, der unten ein kleines Loch hat, das inwendig im Kessel oder Instrumentenkörper mit einem Schalltrichter umgeben ist, damit die Luft

beim Schlagen einen Ausgang hat. Die Größe des Kessels ist keiner bestimmten Norm unterworfen. Oben an seinem Rande ist ein eiserner Reif mit verhältnißmäßig 8 bis 10 Löchern befestiget, und über diesen Reif ist das aus einer Esels-, Ziegen-, oder Kalbshaut gefertigte Paukenfell gespannt. Rings herum am Kessel sind eben so viele Oesen oder Schleifen mit Schraubengewinden als Löcher im Reife sich befinden, und auf welche diese genau passen. Durch beide Löcher werden dann Schrauben gesteckt, damit, mittels eines eisernen Schlüssels (Paukenschlüssel), der einer Schraubenmutter ähnlich sieht, das Fell gleichmäßig mehr oder weniger angespannt und so die Pauke gestimmt werden kann. Das Schlagen geschieht mittels Stöckchen, welche vorne eine mit Tuch oder Leder überzogene Scheide haben. Beim Schlagen steht die Pauke auf einem leicht tragbaren und so hohem Gestelle, daß der Schläger sich nicht zu sehr bücken muß. Jetzt werden ziemlich bei allen vollstimmigen Musiken Pauken angewendet, und zwar in der Regel zwei von etwas verschiedener Größe, die zusammen den Tonumfang von F bis f, also einer Oktave haben. Jede Pauke hat aber nur einen Ton; daher erhält von diesen beiden Pauken die größere ge-

wöhnlich die Stimmung des herrschenden und die kleinere die des Grundtones der Tonart des Tonstückes. Diese steht zur rechten, jene zur linken Hand des Schlägers.

Beim Schreiben der Noten für die Pauken setzt man dieselben entweder in G—c und bemerkt nur darüber, in welche Töne die Pauke gestimmt werden soll, oder man setzt sie mit dem Baßschlüssel wirklich auf den ihrem Klange entsprechenden Raum. Die Regel, daß die größere Pauke in den herrschenden Ton gestimmt wird, erleidet alsdann eine Ausnahme, wenn der herrschende Ton jenen bezeichneten Umfang der Pauken in der Tiefe überschreitet, z. B. wenn ein Tonstück in G steht und die Pauken in G-D gestimmt werden müssen, dann hat die tiefe Pauke den Grundton und die hohe den herrschenden. Bei F-Dur (oder F-Moll) ist es einerlei, auf welcher Pauke man den herrschenden Ton nimmt.

Aushaltende Töne kann man natürlich, wie von allen krustischen Instrumenten auch von den Pauken nicht verlangen; doch herrscht ein bedeutender Unterschied in Hinsicht der langen und kurzen Schläge, welche dann auch durch längere und kürzere Noten angedeutet werden. Auch was sich bei den Blasinstrumenten durch den Zungen-

stoß bewirken läßt, kann hier ebenfalls durch schnelle Schläge hervorgebracht werden, die wirklich Zungen heißen, und in denen die Pauken mit den Trompeten völlig gleichen Schritt halten. Es geht daraus zugleich hervor, daß auch ein schneller Wechsel der Töne auf den Pauken statt finden kann. Zwei und dreißigstel können jedoch bei nur etwas lebhaftern Tempo nicht mehr einzeln geschlagen werden, sondern nur in sogenannten Wirbel, d. h. ein fortwährendes tremolo in der Zeit der Note, das nun vom leisesten pianissimo bis zum stärksten forte aber und umgekehrt ausgeführt werden kann. Man schreibt diese Schlagmanier gewöhnlich durch das Trillerzeichen (tr) vor, das dann so lange und weit fortgeführt wird, als der Wirbel, der in einem schnellen Wechsel der einzelnen Schläge besteht, dauern soll.

Kommt in einem Tonstücke außer dem Grundtone und dem herrschenden Tone noch ein dritter Paukenton vor, so müssen auch drei Pauken vorhanden sein, von denen die dritte dann in jenen dritten Ton gestimmt wird; und wechselt die Tonart einmal so rasch, daß keine Zeit vorhanden ist, die Pauken umzustimmen, wozu immer viele Pausen nothwendig sind, so müssen 4 Pauken gegenwärtig sein, von denen zwei dann schon

vorher in die neue Tonart gestimmt sind. Das ist ein großer Uebelstand, dem ein gewisser Einbigler in Frankfurt a. M. dadurch abzuhelfen versuchte, daß er eine Maschine erfand, wodurch jede Pauke augenblicklich in einen andern Ton umgestimmt werden kann.

Trommel.

(Ital. Tamburo. Franz. Tambour.)

Dieses Instrument ist bekanntlich sehr alt, und schon die Aegyptier und Hebräer hatten Trommeln aller Art; denn zu den Trommeln im Allgemeinen gehören eigentlich alle Gattungen von Schlaginstrumenten, bei welchen der tonerregende Körper ein Fell ist, das, über Reife gespannt, auf irgend eine Weise nur durch Schlagen in Schwingung gesetzt wird. Sie hat mit der Pauke wohl ziemliches Alter, und wir besitzen von ihr mehrere Gattungen, die aber nur durch die Größe

ihres Instrumentenkörpers oder des Materials desselben sich von einander unterscheiden; im Uebrigen sind sie sich gleich. Alle geben, wenn man darauf schlägt, einen einfachen, dumpf rasselnden oder schwirrenden Ton von sich, und bestehen zunächst aus einem hohlen Cylinder von Holz oder Messingblech, welches zusammengelöthet ist. Die Militärtrommeln sind alle von Blech, damit ihr Ton stärker ist und somit auch in weiterer Entfernung gehört wird; die Trommeln in den Orchestern sind jedoch meist von Holz. Die beiden offenen Seiten des Cylinders werden mit Trommelfellen, welche aus Pergament von Eselshaut oder aus weißgrauem Kalbleder bestehen, überzogen. Ueber jedem Fell ist ein hölzerner Reif auf den Cylinder geschoben, wodurch es festgehalten wird und zugleich mehr oder weniger angespannt ist, auch dadurch höher und tiefer gestimmt werden kann, indem beide Reife mit Löchern versehen sind, durch welche im Zickzack eine dünne Schnur, die Trommelleine, gezogen, und das Ende dieser Schnur an dem sogenannten Stellschlüssel, einer Schraube in einem Bügel, welcher oben an der Trommel angebracht ist, angebunden wird, und durch Umdrehen dieser Schraube um die Schnur, bald straffer bald lockerer angezogen

und durch jene Reife bald tiefer auf dem Cylinder, bald höher geschoben werden zu können. Dasselbe bewirkt man übrigens auch durch die sogenannten Trommelschleifen von festen Lederstreifen, welche um jede zwei Stücke jener Schnur, die zusammen einen Winkel bilden, gelegt sind. Indem man nämlich die Schleifen nach dem breiten Ende des Winkels schiebt, wird die Schnur straffer angespannt, und der Ton höher oder doch heller, und umgekehrt. Die gewöhnlichen Militärtrommeln sind noch mit einer über das untere Fell laufenden Saite versehen, welche durch eine am Cylinder befindliche Schraube fest angezogen wird, und beim Vibriren des Felles das Schmettern und das Rasseln des Tones hervorbringt, daher auch Sangsaite heißt. — Das Schlagen oder Rühren der Trommel geschieht mit zwei Klöppeln, welche hölzerne Stäbe, je nach der Größe der Trommel 10 bis 16″ lang und vorn mit einem ovalen runden Knopf versehen sind. Obgleich nun jede Trommel blos einen einzigen Ton von sich gibt, so kann mittels dieses Schlagens doch, ob einfach oder doppelt, stark oder schwach, schnell oder langsam rc. eine große Mannigfaltigkeit in der Erscheinung dieses Tones hervorgebracht werden, wie seine Anwendung beim Militär zu Kom-

mandozeichen, Marschirregeln u. s. w. beweist. Auch haben jene verschiedenen Schlagmanieren eine jede ihren bestimmten Namen, als Wirbel, Doppelschag, Schleifschlag ꝛc., die alle jedoch praktisch gezeigt werden müssen, und nicht wohl mit Worten gelehrt werden können, wenn man sich dazu auch aller möglichen Notenzeichen bediente.— Alles bis dahin Gesagte gilt zuvörderst von der kleinen Trommel, die zum Unterschiede von der folgenden großen auch wohl insbesondere Wirbeltrommel (tamburo rullante) genannt wird. Diese große Trommel (gran tamburo oder gran cassa), im Ganzen eben so eingerichtet, wie jene kleine, nur 3 bis 4 mal größer und immer von Holz, hat keine Sangsaite und wird stets nur mit einem Klöppel geschlagen, dessen großer Knopf ausgepolstert und mit weichem Leder überzogen ist, läßt daher durchaus keine besondere Spielmanier zu, sondern gibt nur einzelne kräftige Töne, die rythmisch geordnet bei stark besetzten Musiken blos von accentischem Werthe sind, deßhalb aber bei solcher Gelegenheit auch stets von dem Schlage der Wirbeltrommel begleitet werden, damit sie nicht zu einfach erscheinen.

Die Noten für die Trommeln stehen immer in C, und sind in Partituren auch der Raum=

ersparniß wegen, da nur immer derselbe Ton dadurch angedeutet wird, bis auf einer Linie geschrieben, indem es nur nöthig ist, die Pausen und Schläge, kurz den Rythmus, gehörig anzudeuten.

Becken, Cinellen.

(Ital. Piatti.)

Diese Instrumente sollen von den Paukencymbeln der Hebräer und Griechen abstammen. Man bezieht dieselben bis jetzt einzig aus der Türkei oder China, indem die metallische Composition, aus welcher sie gebildet sind, bei uns noch unerforscht ist, und alle Versuche, sie nachzubilden, bis jetzt so völlig unbefriediget ausgefallen sind, daß auch der Unerfahrenste den Unterschied unmöglich verkennen kann.

Diese türkischen Becken, vorzüglich bei der sogenannten Janitscharenmusik gebräuchliche Klang=

werkzeuge bestehen aus zwei Metallscheiben oder Tellern, durch deren streifendes Aneinanderschlagen ein schwirrender Klang von unbestimmter Tonhöhe, aber von hellem, kräftigem und zum Theile wildem Charakter entsteht. In der Mitte haben die beiden Scheiben eine halb kugelförmige Vertiefung, durch welche ein Riemen durchgezogen ist, an welchen die Becken, beim Aneinanderschlagen, mit den Händen festgehalten werden, ohne das Metall selbst dabei zu berühren.

Die Noten für dieses Schallinstrument können der Natur der Sache nach nur die Bewegung andeutende Bestimmung haben. Doch sind sie gewöhnlich auf einer gewöhnlichen Notenzeile von 5 Linien auf irgend eine beliebige Linie geschrieben, und auch wohl ein Violin- oder Baßschlüssel vorgezeichnet. Sehr häufig ist aber für dieses Instrument auch gar keine Stimme geschrieben, sondern man läßt es mit der türkischen Trommel Hand in Hand gehen, zu deren Begleitung sie eigentlich bestimmt ist.

Triangel,

eigentlich Dreieck, das letzte Schlaginstrument unseres Orchesters, und hier auch nur, wie die Becken, hauptsächlich bei der sogenannten türkischen oder Janitscharenmusik im Gebrauch, ist ein in der Form eines gleichseitigen Dreiecks gebogener, runder Stahlstab, der, mit einem kleinen eisernen Stabe geschlagen, immer nur einen Ton von beliebiger Höhe von sich gibt. Dieses Schlagen geschieht gewöhnlich in rythmischen Zeiträumen an alle drei Seiten des Stabes; damit der Spieler dabei das Instrument frei halten kann, weil es sonst nicht klingen würde, ist oben, wo die beiden Enden des Stabes zusammenstoßen, eine Schleife angebracht, mit welcher es an einem Riemen oder Bande hängt. Bei größern Musikwerken sind die Schläge gewöhnlich durch Noten vorgeschrieben.

Alphabetischer Anhang

vom Bemerkungswerthesten, was noch zu den musikalischen Instrumenten und ihrer Behandlung gehört.

Ansatz.

Hierunter versteht man die Art und Weise, wie die Blasinstrumente an den Mund gehalten oder gesetzt, und in welche Lage die Lippen dabei gebracht werden müssen, um den erforderlichen Ton hervorbringen zu können. Das ist uun sehr verschieden, nicht blos nach Art und Gattung der Instrumente, sondern sogar nach deren Einzelnheit; jedes Blasinstrument erfordert seinen eigenen thunlichen Ansatz; anders ist dieser bei der Flöte, anders bei der Hoboe, anders beim Fagott, anders beim Horn, anders wieder bei der Trompete u. s. w.

Mit Worten denselben zu beschreiben, ist nicht gut möglich, besonders auch weil der Ansatz bei ein und demselben Instrumente selbst in subjektiver Hin=

sicht wieder sehr verschieden sein kann, d. h. es können zwei Flötenbläser bei der Behandlung ihres Instrumentes die Lippen in eine ganz verschiedene Lage bringen, der eine so, der andere wieder anders, wie es die natürliche Form des Mundes eben zuläßt, und dennoch beide einen guten und richtigen Ansatz haben, insofern der hervorgebrachte Ton gleich gut und richtig ist. Daß der Ansatz eines der wichtigsten Stücke in der praktischen Behandlung eines Blasinstrumentes ausmacht, leuchtet aufs deutlichste ein; nicht nur die Intonation und reine Ansprache des Tones, sondern auch dessen ganzer Charakter, sowie eigentlich die innere und äußere Natur, seine Güte hängen insbesondere davon ab. Daher ist es denn auch schon um seinetwillen höchst nothwendig und angehenden Künstlern wohl anzurathen, was die Erlernung dieser Art von Instrumenten betrifft, nur der Leitung wirklich praktischer Meister sich anzuvertrauen.

Die Redensart, keinen Ansatz haben, ist falsch; denn ein jeder gebildete Mensch ist kaum ohne einen solchen; richtiger ist der Ausdruck, keinen guten Ansatz haben, was man im Französischen mit embouchüre benannt.

Anschlag.

(Franz. Touchement.)

Hiemit wird gewöhnlich die Art und Weise bezeichnet, wie bei der Orgel, dem Klaviere oder Klavichord, dem Pianoforte und allen diesen ähnlichen Instrumenten, an welchen sich eine Tastatur befindet, die Tasten durch die Finger in Bewegung gesetzt werden. Dieser Anschlag gehört weniger bei der Behandlung der Orgel, mehr aber bei dem Spiele des Klaviers oder des Pianoforte zu den wesentlichsten Eigenschaften einer guten Schule. Der Sitz desselben ruht in den Fingerspitzen. Mangelt hier den Spieler ein gewisses Zartgefühl, so wird er dem besten Instrumente, besonders dem Klavichord, auf welchem die Taste mit dem klingenden Körper in engerer Verbindung, als auf dem Pianoforte steht, keinen schönen Ton entlocken können. Neben diesem Zartgefühle in den Fingerspitzen, muß alle zum Spiel erforderliche Kraft einzig und allein in den Fingern, keineswegs in der Hand und noch viel weniger in dem Arme liegen.

Applicatur oder Fingersatz

Hierunter wird die Anwendungsweise der Finger bei Behandlung musikalischer Instrumente verstanden. Die Applikatur bewirkt bei dem vibrirenden (in Schwingungen versetzten) Körper, (nemlich der Blas- und Streichinstrumente) bald engere, bald weitere Schwingungen, mithin bald höhere, bald tiefere Töne. Die Applikatur bei den Blasinstrumenten, z. B. der Flöte, der Oboe u. s. w. ist leicht, weil die Hervorbringung eines jeden Tones des Musiksystemes in der Regel von einem bestimmten Fingersatz abhängt. Es sind für jedes der Blasinstrumente gewisse Tabellen vorhanden, worauf man die Applikatur für jeden Ton findet. Hat man eine solche Tabelle für die Töne von etwa drei Oktaven dem Gedächtnisse eingeprägt, dann ist die Lehre vom Fingersatze gleichsam beendiget. Schwieriger aber wird sie auf den Streichinstrumenten, indem ein und derselbe Ton, bald durch diesen, bald durch jenen Fingersatz erzeugt werden kann; deßhalb sehen wir diesen öfters über den Noten durch Ziffern angegeben.

Athmen, Respiration.

Es ist unbestritten, daß, gleich wie in der Rede, ein zeitiges Athmen, eine richtige Respiration auch ein sehr wichtiger Gegenstand in der Vortragskunst der Musik ist. Ja, man kann wohl sagen, daß die Lehre vom Athmen die eigentliche Grundlage, wie besonders beim Gesange, so vorzüglich auch bei der Blaskunst bildet; denn es ist unter diesem Athmen, dieser Respiration nicht allein das Athemschöpfen, sondern auch das Aushauchen der Luft, wobei der Ton wirklich erzeugt wird, zu verstehen. Vorzüglich das Ausathmen verlängern zu müssen, kommt der Blasinstrumentist oft in den Fall, und dann wird es ihm namentlich bei hohen Tönen durch die Vermehrung der Tonschwingungen sehr beschwerlich, so wie es bei starken Tönen immer einen besondern Kraftaufwand, bei langen oder tiefen Noten und Tönen ein noch größeres Zurückhalten u. s. w. verlangt. Das Einathmen muß fast immer ziemlich schnell und kurz, doch stets auch unhörbar und ungezwungen geschehen, und nicht etwa in ein Schnappen nach Luft oder dergleichen

ausarten. Aber wo man kann, darf und muß im Vortrage der Blasmusik Athem genommen werden und dergestalt genommen werden, daß die Deutlichkeit des Vortrags im Gesammten wie im Einzelnen, nicht darunter leidet? Als Hauptregel dafür gilt, daß man jeden zusammenhängenden musikalischen Gedanken auch in Einem Athem vorzutragen suche. Daraus geht hervor, daß vornehmlich nur am Schlusse eines Satzes Athem geschöpft werden darf, und so wird es auch möglich, diese Schöpfung auf eine dem Hörer nicht bemerkbare Art zu vollbringen. Sollte dieses aber entweder gar nicht, oder doch nur mit höchster Anstrengung möglich sein, so nehme man wenigstens nur bei einem natürlichen Abschnitte des Gedankens neuen Athem.

Endlich ist eine allgemeine Regel für das Athemholen, daß der Zeitmoment, dessen man zu dem Athemzug bedarf, im Falle nicht hinlängliche Pausen vorhanden sind, dem Tone, hinter welchen, nicht demjenigen, vor welchem dieser geschieht, soll abgebrochen werden, es sei denn, daß eine Figur folgte, die mit zwei gleichen Tönen anfängt, wo auch während der Zeit des ersten dieser beiden Töne Athem geschöpft werden kann, wodurch dann der Ton

selbst wegfällt, was aber zumal bei schneller Bewegung und auf Blasinstrumenten kaum oder gar nicht bemerkt wird.

Bogen und Bogenstrich

Bogen ist der Name desjenigen Werkzeuges, womit die Saiten der Geigeninstrumente gestrichen und dadurch zum Klange gebracht werden. Es besteht dasselbe aus einem dünnen, etwas verjüngt zulaufenden Stabe von Holz, an dem oben ein kleines ungefähr $\frac{3}{4}$ Zoll hohes und $\frac{1}{4}$ Zoll breites Köpfchen hervorspringt, in welchem die Pferdehaare, womit die Saiten angestrichen, und so zur Vibration (Schwingen) gebracht werden, befestiget sind. Am andern Ende, wo der Bogen zur Regierung angefaßt wird, befindet sich zu ähnlichem Zwecke der Frosch. Hängt ein großer Theil des guten Vortrages, der sichern und reinen Intonation (Anstimmung) u. s. w. vom Bogenstriche ab, so muß nothwendiger Weise

auch die Beschaffenheit des Bogens selbst von wesentlichem Einfluß auf das Spiel sein. Welche Bogen die besseren seien, das zu bestimmen ist schwer. Hiebei kommt es gar viel auf die Gewohnheit, die Manier, ja sogar den Körperbau u. s. w. des Spielers an. Der eine muß einen schwerern und längern, der andere einen leichtern und kürzern Bogen u. s. w. haben, je nachdem er sich eingespielt hat. Auch die Construktion und Bauart des Instrumentes selbst will dabei berücksichtiget sein: der Bogen zum Violoncell, auch schon zur Viola, und noch mehr zum Contrabaß ist ungleich größer, als der zu einer Violine, und diese an sich kann wieder nicht mit jedem Bogen gleich gut gespielt werden. Eine auffallende Erscheinung ist, daß nicht jeder gute Geigeninstrumentenmacher auch gute Bogen verfertigen kann. Gute Violinbogen bezahlt man mit 1 und 2, ja sogar 3 Louisd'or. Die bedeutend kürzern, und ungleich stärkern, steifern Bogen des Contrabasses sind, da sie natürlich keine solche Accuratesse bedürfen, wie die Bogen zu Violin, Viola und Violoncell, bedeutend wohlfeiler.

Der Bogenstrich ist unstreitig einer der wichtigsten Punkte beim Spiel und bei der Behand-

lung der Bogeninstrumente; nicht allein daß die Güte und eigentliche Klangschönheit des Tones an sich zum größten Theile davon abhängt, sondern auch der ganze Vortrag eines Tonstückes erhält hauptsächlich dadurch mehr Leben; es ist das erste und wirksamste Mittel, den Tönen Ausdruck und bedeutungsvollen Klang zu geben, den Geist des gesammten Tonstückes gleichsam zu verkörpern. Große Fertigkeit müssen die Finger der linken Hand besitzen, viele Schwierigkeiten in der Ausübung geben sie oft zu besiegen, aber es ist doch nichts mehr als gleichförmiger Mechanismus; wenn die Finger die Saiten am gehörigen Orte fest an das Griffbrett andrücken, so haben sie ihr ganzes Geschäft vollbracht, sie können nicht mehr thun zum guten, ausdrucksvollen Vortrage; wie dagegen die rechte Hand den Bogen regiert, wo sie ihn faßt, wo und wie sie ihn auf die Saiten setzt, ihn führt u. s. w., darauf kommt Alles an, ob die dadurch hervorgebrachten Töne wirklich jene allgemein verständliche Sprache einer tief empfindenden Seele, oder ein völlig nichtssagendes, ein herz- und sinnloses Geräusch, ein dem Ohre wohlgefälliges oder unangenehmes Geklingel sein sollen. Mit Worten aber die mancherlei Eigenschaften eines guten

Bogenstriches zu lehren, wie der Bogenstrich geschehen und beschaffen sein muß, wenn der Ton so oder so erklingen soll, das ist nicht möglich. Hier vermag selbst die praktische Schule nichts, sondern das Ohr, das Gefühl und der gebildete Geschmack eines jeden Spielers muß hier zum Wahren führen.

Der Angriff des Bogens geschieht fest mit den 4 ersten Fingern der rechten Hand unten in der Nähe des Frosches, und zwar so, daß zuerst die ausgestreckten Finger, mit der hohlen Handfläche selbst, dann diese wieder mit dem Unterarme nach Aussen einen stumpfen Winkel bilden.

Der Strich muß immer gerade auf- und gerade abwärts geschehen, so, daß die Haare des Bogens nicht zu nahe, aber auch nicht zu weit entfernt von dem Stege die Saiten berühren. Der Arm muß dabei in möglichst ruhiger Lage und Haltung bleiben, seine Bewegung fast einzig nur mit dem Ellenbogen geschehen, und den dabei erforderlichen Druck des Bogens bewirkt hauptsächlich der, deßhalb auch etwas weiter nach oben liegende Zeigefinger. Dann zerfällt der Strich in 3 Hauptarten: den gestoßenen, gezogenen und geschleiften. Bei dem gestoßenen

Bogenstriche wird nicht die ganze Länge des Bogens, sondern nur ein kleiner Theil davon mit einem gewissen Grade von Geschwindigkeit über die Saite geführt, entweder auf- oder abwärts. Dieses ist der Vortrag des staccato. Bei dem gezogenen wird entweder der ganze Bogen oder doch wenigstens der größere Theil desselben mit einem gewißen Grade von Verweilen über die Saite gezogen. Dieses ist der Vortrag des cantabile, wo weder ein Schleifen, noch Abstoßender Noten stattfindet. Bei dem geschleiften werden immer mehrere Noten zusammen in einem Zuge des Bogens vorgetragen. Dieses ist der Vortrag der Bindung oder Ligatur. Alle 3 Arten des Bogenstriches haben wieder ihre vielfältigsten Unterarten. Der unerfahrne Spieler kann darüber aber nur durch den mündlichen Unterricht des praktischen Meisters belehrt werden; den Unerfahrenen leitet dabei das eigene Gefühl und die eigene Einsicht. Die Redensarten: einen guten Bogenstrich (auch blos Strich) haben, einen guten Bogen führen, heißen nach alle dem so viel als: den Bogen nicht allein nach den Regeln der praktischen Kunst, sondern auch in Gemäßheit eines ausdrucksvollen Vortrages mit Sicherheit führen, im Geiste des Tonstückes mit Gewandheit

spielen. Dasselbe bedeutet, einen leichten (im Gegensatze zum schweren, steifen, unsichern) Strich haben, einen leichten Bogen führen.

Fingersetzung.

Hierunter versteht man hauptsächlich die Applicatur auf den Tasteninstrumenten. Ohne eine gute Fingersetzung kann niemals ein auch nur mittelmäßiger Grad von Fertigkeit im Klavierspiele erreicht werden; sie macht daher einen sehr wichtigen Theil des Unterrichtes aus, und erfordert sowohl von Seiten des Lehrers als des Schülers viel Aufmerksamkeit. Für alle möglichen und denkbaren Fälle Regeln aufzustellen ist nicht wohl möglich; nur den einen Grundsatz, daß die bequemste Fingersetzung immer die beste sei, will man allgemein giltig annehmen. Indessen lehrt die Erfahrung, daß noch niemals ein Schüler die Fingersetzung ohne fremde Hilfe sich richtig und schön zu bilden im Stande war.

Als Regeln können indessen gelten: 1.) Der Daumen und kleine Finger dürfen niemals auf eine Obertaste gesetzt werden, außer es läßt sich die vorgeschriebene Stelle gar nicht anders spielen, wie z. B. bei Sprüngen, weiten Spannungen u. dgl. 2.) Ohne Noth dürfen zwei unmittelbar auf einander folgende Tasten nicht mit ein und demselben Finger angeschlagen werden, weil sonst eine unangenehme Unterbrechung des Klanges entsteht, es sei denn, daß die Töne wirklich scharf abgestoßen werden sollen, daß sich Pausen dazwischen befinden, oder daß bei weiten Griffen auf eine Obertaste eine Untertaste folgt, die um ihrer Lage willen mit keinem andern Finger gespielt werden kann, was man Abgleiten nennt. 3.) Bei Läufen oder dergleichen, zu deren Ausführung im Grunde mehr als 5 Finger erforderlich sein würden, ersetzt man diesen Mangel durch Unter- oder Ueberschlagen, oder, wie es einige nennen, Unter- und Uebersetzen. Unterschlagen darf nur der Daumen, und zwar nur unter den 2., 3. und 4. Finger, und daher dürfen umgekehrt auch nur diese 3 Finger über den Daumen (über keinen andern Finger) überschlagen. 4.) Gewöhnlich gebraucht man die Finger der Reihenfolge nach; bei Stellen, wo dieses nicht

möglich ist, aber wo dadurch die Ausführung mehr erschwert als erleichtert würde, hilft man sich entweder durch das sogenannte Uebergehen, Einsetzen, Absetzen und Ablösen oder Wechseln der Finger. 5.) Bei Springen läßt man so viele Finger ungebraucht, als Stufen übersprungen werden. 6.) Bei der mehrmaligen Aufeinanderfolge ein und desselben Tones bedient man sich des Abwechselns (Einsetzens) der Finger, weil das öftere Anschlagen mit ein und demselben Finger, außer noch andern nachtheiligen Folgen, sehr bald ermüden würde, und weil der Ton sich auf jene Weise viel deutlicher und schneller wiederholen läßt. 7.) Zuweilen erfordert es die Tonfolge (am häufigsten bei Sprüngen), daß auf ein und derselben Taste der erstgebrauchte Finger durch einen andern abgelöst wird, um entweder ihn selbst zum Anschlage einer andern Taste zu verwenden, oder wenigstens der Hand eine solche Lage zu geben, die nothwendig ist, um das Folgende bequem und deutlich spielen zu können. Das Uebrige des richtigen und schönen Fingersatzes kann nur ein guter und aufmerksamer Unterricht und fleißige Uebung, sowie besonders auch das gesunde Urtheil des Spielers am besten erlernen und ertheilen.

Tempobezeichnungen der fremden Kunstwörter.

D. i. diejenige, welche durch ungefähre Andeutung mittels gewisser technischer Kunstausdrücke angegeben ist. Bezüglich dieser Zeitmaaß- oder Tempobezeichnung ist zu bemerken, daß für den ersten oder langsamsten Hauptgrad des Tempo in zunehmender Fortschreitung vom langsamsten bis zum schnellsten Untergrade die Ausdrücke dienen:

I. Langsamste Bewegung.

1. Largo (breit) oder Largo assai (breit oder langsam genug, sehr breit) und Larghisáimo (sehr, äußerst langsam).
2. Adagio (langsam) und Adagissimo (sehr langsam).
3. Lento (schleppend).
4. Grave (schwer).

II. Mäßig langsame Bewegung.

1. Larghetto (etwas breit.)
2. Andante (gehend, nicht geschwind, gemächlich)
3. Andantino (nicht so sehr gehend, schon etwas munterer).

4. Sostenuto (anhaltend und zurückhaltend in der Bewegung.
5. Commodo (bequem, leicht, gemach).

Werden hier zwei dieser Wörter zusammengesetzt, z. B. Andante sostenuto, so bezieht sich das zweitere Wort mehr auf den Vortrag, als auf die Bewegung.

III. Mäßig geschwinde Bewegung.

1. Allegretto (etwas lebhaft)
2. Moderato (mäßig, gemäßigt).
3. Allegro moderato (mäßig schnell).
4. Alle‚ro ma non troppo (schnell, jedoch nicht zu sehr).

IV. Das wirklich geschwinde Tempo.

1. Allegro (munter, lebhaft, rasch).
2. Animato (beseelt, regsam).
3. Allegro con brio oder brioso (frisch, bewegt, aufgeweckt, rasch).
4. Allegro con fuocò oder fuocoso (feurig, bewegt).
5. Allegro agitato (unruhig, eilend, schnell).
6. Allegro appassionato(leidenschaftlich bewegt).

V. Die schnellste Bewegung.

1. Allegro assai oder Allegrissimo (sehr lebhaft, schnell genug).

2. Allegro vivace (mit lebendiger Regsamkeit).
3. Vivace bis Vivacissimo (sehr eilend, fliegend schnell),
4. Presto, Presto assai und Prestissimo (so schnell als nur immer möglich und thunlich).

Alle diese Ausdrücke, welche hier nach dem steigenden Grade ihrer Eigenschaft eingetheilt sind, werden gleichsam als Tempoverzeichnungen jedesmal zu Anfang eines Tonsatzes oder Tonstückes gesetzt, von wo sie dann ihre Geltung das ganze Stück hindurch behalten, oder bis eine andere Tempobezeichnung vorkommt.

Zur Andeutung einer unmittelbaren Verstärkung oder Verringerung irgend eines Bewegungsgrades dienen die Worte: piu (mehr) und meno (weniger), z. B. piu Allegro (lebhafter, schneller, nämlich als zuvor: meno Allegro (weniger schnell als zuvor).

Soll die Verstärkung oder Verringerung der Bewegung nur in unmerklichen Abstufungen geschehen, solchergestalt, daß der eine Grad gleichsam nur nach und nach in einen andern überzugehen scheint, so dienen vornemlich dazu:

a. für den Fall, daß die Bewegung in solcher Weise immer langsamer werden soll, als gemein üblich die Ausdrücke: 1. ritenuto (zurück-

gehalten, besonders, wenn es nur einige Noten weit geschehen soll.

2. rilasciando (nachlassend),
3. ritardando (zögernd),
4. rallentando (langsamer werdend); und

b. für den Fall, daß die Bewegung in solcher Weise immer schneller werden soll, die Ausdrücke:

1. accelerando (schneller werdend),
2. piu moto (bewegter),
3. piu vivo (lebhafter, lebendiger),
4. stringendo (dringender.

Diese Ausdrücke zeigen auch hier in ihrer Abtheilung die Zunahme ihres Grades der Verzögerung oder Beschleunigung an.

Sollen die Ausdrücke sich nicht blos auf einige Noten, sondern auf längere Sätze beziehen, so daß das Langsamer- oder Schnellerwerden eine längere Zeit hindurch fortdauern soll, so wird ihnen wohl auch noch poco a poco, d. h. nach und nach vorgesetzt, z. B. poco a poco accelerando (nach und nach immer schneller), oder sempre (immer), z. B. sempre piu moto (immer lebhafter.)

Wo die Bedeutung und Gattung jene und solcher Bezeichnungen aufhören soll, steht entwe-

der die Bezeichnung des Grades der Bewegung, zu welcher durch das langsamer oder schneller werden nach und nach übergangen wurde, oder wird zu dem früheren Grade wieder zurückgekehrt, was dann in der Regel ebenfalls angemerkt wird durch ein tempo primo (im ersten Zeitmaaße), tempo, was dasselbe bedeutet.

Vortrag,

durch die Bezeichnung mittels fremder Kunstausdrücke.

Schwer heißt der Vortrag, wenn jeder Ton mit einer gewissen Festigkeit und Fülle angegeben und die volle Zeit seines Notenwerthes hindurch ausgehalten wird; und hieraus geht von selbst hervor, was man unter dem Gegensatze, einem leichten Vortrage zu verstehen habe: einen solchen Vortrag, bei welchem weder die Töne so stark angegeben, noch völlig so lange, als es die Geltung der vorgeschriebenen Noten eigentlich er-

fordert, ausgehalten werden. Doch mißverstehe man hierbei auch nicht: die Ausdrücke schwer und leicht, in Beziehung auf den musikalischen Vortrag gebraucht, deuten mehr auf das Aushalten und Absetzen der Töne, als auf die Stärke und Schwäche derselben, denn in manchen Fällen, z. B. in einem Allegro vivo, Scherzando, Vivace con allegrezza und dergleichen, muß zwar der Vortrag im Allgemeinen ziemlich leicht gehalten sein, und doch können Stellen darin vorkommen, welche ein sehr kräftiges Spiel erfordern, und umgekehrt, auch kann z. B. ein Adagio con tenerezza, mesto, con affizione ꝛc., das im allmeinen sicher doch einen sogenannten schweren Vortrag verlangt, hie und da zugleich eine sehr sanfte und schwache Tonangebung nöthig machen.

Tonstücke von erhabenem, ernstem, feierlichem, pathetischem und dem ähnlichem Charakter müssen immer schwer, voll und kräftig, stark accentuirt ꝛc. vorgetragen werden. Dahin gehören vorzüglich die mit Grave, Pomposo, atetico, Maestoso, Sostenuto oder ähnlichen Ausdrücken überschriebenen Tonstücke. Einen etwas leichteren und merklich schwächeren Vortrag hingegen erfordern alle die Tonstücke von mehr angenehmem, sanftem und gefälligem Charakter, mit den Ueber-

schriften: Compiacevole, Graciose, Con delcezza, Glissicato, Lusingando, iacevole und dergl Und Tonstücke endlich, worin muntere, scherzhafte, freudige, fröhliche Empfindungen zum Ausdrucke kommen sollen, als da sind: z. B. das Allegro scherzando, burlesco, gio coso, Con allegrezza, risvegliato und andere dergl. wollen ganz leicht, gleichsam mehr oder weniger hüpfend, spielend, vorgetragen werden, während Tonstücke traurigen, wehmüthigen und ähnlichen Charakters vorzüglichem Schleifen und Tragen der Töne erfordern, als z. B. solche, welche die Unterschriften Conomarezza, Deloroso, Lagrimoso, Languido ꝛc. führen.

Die nächste Bestimmung eines Tonstückes anlangend, so werden diejenigen Tonstücke, die zu der ernsthaften Gattung gehören, und zu einem höhern Zwecke, als blos zur Belustigung des Ohres bestimmt sind, z. B. Fugen, fleißig gearbeitete Trios und Sonaten, religiöse Gesänge, Sonaten, Oratorien u. s. w., immer weit schwerer vorgetragen, als etwa tändelnde Divertimentos, scherzhafte Gesänge, Rondo's und wie die Schaar blos unterhaltender Tonwerke alle heißen.

In Rücksicht auf das Tempo hat die schnellere Bewegung stets mehr Anspruch auf einen

leichten Vortrag, als die langsamere. Ein Presto muß größtentheils leichter vorgetragen werden, als ein Allegro; dieses wieder leichter, als ein Andante ꝛc.; ein Largo schwerer, als ein Adagio, und dieses schwerer als ein Beto u. s. w. Uebrigens unterliegt diese Regel manchen Ausnahmen, die aber aus den übrigen Kennzeichen der leichten oder schweren Vortragsart sich von selbst ergeben.

Accentuation
durch fremde Kunst-Wörter.

Accentuation im Allgemeinen ist die Betonung, welche ein Ton oder Laut bekommt, das Gewicht, das Maaß der Stärke und Schwäche, mit welchem derselbe in Erscheinung tritt, und das nun einen dreifachen Zweck haben kann, nemlich den klarer Verständlichkeit, der gehörigen Abwechslung und Verschmelzung von Licht und Schatten, und den einer lebhaften, innigen Ansprache des Gefühls.

Diese letztere Accentuation nun, der Gefühls- oder der emphatische Accent ist gewöhnlich durch fremde Kunstausdrücke angezeigt, wie durch: piano, forte, ritardando, accelerando forzando, ligato, pizzicato u. s. w., die alle ihren ersten Grund in der Fülle des Gefühls im Vortrage haben, und das erst die eigentliche Kunst des Vortrags und der musikalischen Darstellung ausmacht, da sich weiter keine Regel dafür geben läßt, als daß es vorhanden sein muß. Wer nicht fühlt, selbst tief empfindet, was er spielt, der wird niemals ein wahrhaft wirksames Leben seinem Vortrage einhauchen können; aber wer selbst fühlt und wahrhaft tief empfindet, dem entgehen auch ungesucht jene emphatischen Lebensaccente nicht, da sie ja eben die unmittelbarsten Aeußerungen jenes selbsteigenen tiefen Gefühles sind, von denen sich dieses niemals loszutrennen im Stande ist.

Das Accompagnement,

Deutsch eigentlich **Begleitung**, ist die **Unterstützung** einer oder mehrerer Solostimmen

durch andere Stimmen, gleichviel des ganzen Orchesters, oder auch herab bis auf nur ein einzelnes Instrument oder einige untergeordnete Singstimmen, und soll zur Hebung und Verherrlichung derselben beitragen. In solcher Bestimmung nun aber darf die Begleitung auch niemals herrschen oder gleichsam befehlen wollen, sondern muß ehrerbietig der Haupt- oder Solostimme als ihrer Herrscherin gehorchen, und sich insofern eng an sie anschließen; als sie den Nüançirungen derselben wie ein seelenvoller Nachhall folgt. Aus dieser ersten Regel des Vortrages einer Begleitung gehen alle übrigen wie von selbst hervor, unter denen abermals obenan steht, daß der Accompagnist sich jeder freien Verzierung streng zu enthalten und nur diejenigen Noten, keine mehr, und keine weniger vorzutragen hat, die ihm vorgeschrieben worden sind, dann muß er hinsichtlich der Accentuation stets unter der Solostimme schweben und in seiner rythmischen Bewegung ihrer Modifikation blos in so weit nachgeben, daß er das Zeitmaaß niemals über die Gebühr verläßt. Demnach ist die Spielweise des Begleiters oder Ripienisten allemal eine der Vortragsweise der Solo- oder Hauptstimme entgegengesetzte, selbst bis in so weit, daß z. B. zum Ligato

der Hauptstimme ein Staccato des Accompagnements tritt, denn dieser Gegensatz befördert jenen Zweck der Hebung und Verherrlichung. Indessen liegt in dieser allgemein giltigen Regel auch zugleich der Grund einer Ausnahme: wenn nach der besondern Idee eines Kunstwerks die Begleitung heftigern Inhalt auszusprechen, als die Hauptstimme, z. B. das Orchester mit einer heftigen Figur gegen den sanfteren Gesang der Solostimmen tritt, so wird eben der heftigere, geschärftere, schlagendere Vortrag der Begleitung den entgegengesetzten Sinn der Hauptparthie unterstützen und hervortreten lassen. Uebrigens ist eine solche Ausnahme auch jedesmal oder meistens doch vom Componisten selbst angedeutet, und der gute Accompagnist wird niemals darin fehlen, wenn er nur diejenige seiner Pflichten nicht vernachlässiget, daß er an die Vorschriften des Tonstückes genau gebunden ist und nicht wie der Solospieler sich irgend eine Freiheit gestatten darf.

Jo den Fällen, wo der Solospieler sich eine solche Freiheit nimmt, wo er vielleicht an einer Stelle seiner Parthie eilt, an einer anderen zögert, den Strom seiner Melodie zur Erhöhung des Ausdrucks unterbricht, u. s. w., — in allen diesen

Fällen ist es für den Begleiter Pflicht, der Absicht des die Haupt- oder Solostimme Vortragenden sich genau anzuschließen; ja, darin eben besteht sein Talent und seine schwere Kunst, diese Fälle und Absichten alle voraus zu fühlen, in so weit sie nicht im Voraus verabredet werden konnten, und sich ihnen schon aus dem Stegreif anzuschmiegen. Welch' hohe Aufgabe hiermit dem Accompagnisten sich stellt, hat wohl jeder schon selbst gefühlt.

Eine vollendete Aufgabe ist es von Seiten des Begleiters, wenn er nicht blos in den einzelnen Punkten der Hauptstimme unterstützend folgt, sondern auch nach dem Sinne, den der Vortragende in sie legt, aus seiner Begleitung ein einsichtsvolles und consequentes Ganze macht, das dem voraussetzlich ebenfalls einsichtsvollen Vortrage der Hauptparthie durchaus gleichgehend und hülfreich erscheint. Nur ein vollkommenes Eingehen in diejenige Auffassung des Kunstwerks, die bei den Hauptvortragenden waltet, macht ein solches Gelingen möglich. Wollte der Begleiter seine eigene Auffassung gegen die des Hauptvortragenden geltend machen, so wäre der Zwiespalt unvermeidlich, der die bessere und irrigere Auffassung zugleich zerstörte.

Alphabetische

Aufzählung von besondern Spielmanieren und Ton-Verziernugen.

Abnehmen; das, was decrescendo.

Abzug; das, was der Pralltriller.

Accelerando, ital., zu deutsch: beschleunigend, nach und nach eilend, wo also noch kein neues Tempo eintreten, wohl aber durch eine Steigernng des Zeitmaaßes auch der Ausdruck in seiner Kraft gesteigert werden soll; auch wird es — besonders hier als willkührliche Spielmanier — auch gebraucht, um damit einen Uebergang aus einem langsamen Tempo in ein schnelleres vorzubereiten.

Anschlag; das, was Doppelvorschlag.

Arpeggio, ist der Vortrag eines Accordes nach Art der Harfe, woher auch der Name kommt, also eine solche Manier, in welcher die Töne eines Accordes nicht zugleich oder auf einmal, sondern nacheinander erklingen, so wie dieses

auf der Harfe vermöge ihrer Bau- und eigenthümlichen Spielart der Fall ist. Daher die Redensart: einen Accord arpeggiren, brechen, oder die Harmonie zergliedern. Das kann nur auf Clavier-, Lauten- und Geigeninstrumenten geschehen. Angedeutet wird das Arpeggio durch eine vor dem Accorde senkrecht herablaufende entweder gebrochene oder gerade Linie mit einem kleinen Hacken, außerdem aber auch wohl durch einen schrägen Strich durch die Töne des Accordes sowohl über als unter demselben. Steht weiter kein Bestimmungszeichen dabei, so werden alle Töne eines zu arpeggirenden Accordes gehörig und gleich lang ausgehalten, doch wird diese Art von Vortrag meistens noch durch das Wort tenuto (ten.) ausdrücklich vorgeschrieben, das kurze Abstoßen der Töne hingegen durch staccato. Nähere Bestimmungen des Vortrages bestehen am häufigsten in einer Verschiedenheit der äußerlichen Notenfigur in Beziehung auf den ungleichen Tonwerth. — Ob die Accorde geschwinder oder langsamer gebrochen werden müssen, hängt von den Charakter u. s. w. eines Tonstückes ab, gewöhnlich aber geschieht dies ziemlich schnell und mit rasch vorübergehender Tonfolge. Weil nun aber beim Arpeggio die Töne möglichst schnell

auf einander folgen müssen, und damit bei langen Notengattungen in gewissen Fällen nicht zu viel Zeit übrig bleibt oder zu lange Zeiträume zwischen den Tonklängen eintreten, so kann man die Accorde auch auf verschiedene Art mehr als einmal auf- und abwärts brechen, oder (dies aber nur auf Clavierinstrumenten, bei welchen auch die linke Hand an der Arpeggiatur Theil nehmen muß) willkührlich über den eigentlich vorgeschriebenen Tonumfang hinausgehen. Auf letzte Weise schließen und beginnen besonders in neuerer Zeit viele sogenanute galante oder Tonstücke im modernen uud brillanten Style. — Den Hauptaccent haben bei allen Arten von Arpeggien vorzugsweise die Grund- und Melodientöne; derselbe wird erforderlichen Falls dadurch noch erhöht, daß die Töne des zu arpeggirenden Accordes in möglichster Schnelle auf einander folgen, und dieser gleichsam kurz und hart gebrochen angegeben, dann aber so lange ausgehalten wird, als es der Notenwerth vorschreibt, was besonders bei mehreren auf einander folgenden Arpeggiaturen von kürzerem Zeitwerthe der Fall ist.

Balancement (franz.), das, was Tremolo oder Bebung.

Battement (ital. Battimento) ist eine weniger

auf dem Claviere als allen übrigen Instrumenten, namentlich der Flöte, Violine und Oboe übliche Spielmanier, ähnlich dem Mordent, von dem es sich nur dadurch unterscheidet, daß jener mit der Hauptnote selbst, dieses aber allezeit mit dem Hülfstone anfängt. Ein eigenes Zeichen hat es nicht. Zur Andeutung desselben bedient man sich einer Reihe kleiner Noten vor der Hauptnote. Diese Notenreihe kann kurz oder lang sein, je nachdem das Battement selbst verkürzt oder verlängert werden soll, was mehr der Willkühr und dem Geschmacke des Spielers überlassen bleibt; in jedem Falle aber muß es sehr geschwind, fast trillernd, aber sehr kurz stoßend und mit einer gewissen Schärfe vorgetragen werden.

Bebung, ein besonders bei Streichinstrumenten anwendbare Spielmanier, welche darin besteht, daß der greifende Finger bei ruhig fortdauerndem Striche sanft geschüttelt wird und dadurch dem Tone selbst ein Erzittern, Erbeben mittheilt. Sie wird entweder dem Belieben des Ausübenden überlassen, oder mit einen Bogen und Punkten über der betreffenden Note (⁀...), oder auch mit trem. = tremolo bezeichnet, — auch auf dem Claviere durch möglichst schnelle

Tonwiederholung oder Tonwechslung, sogar auf Blasinstrumenten hervorgebracht.

Beisser; das, was Mordent.

Broderi (es), Verzierungen der Melodie oder Tonverzierungen; unwesentliche oder sogenannte freie, willkührliche Spielmanieren, wozu vorzüglich ein zweckmäßiges Zögern und Eilen an gewissen Stellen, also das accelerando und ritardando, womit sich dann meist noch ein crescendo und decrescendo verbindet; so wie vorzüglich bei Streichinstrumenten das sogenannte Durchziehen und Ueberbiegen der Töne, Verzierungen der Fermaten und langen Noten durch Läufe, Rouladen u. s. w. gehören.

Crescendo (ital., zu deutsch: zunehmend, wachsend), bezieht sich immer auf die Tonkraft und bedeutet ein allmähliges Zunehmen derselben ohne auffallenden Gegensatz der einzelnen Grade. Kaum wird ein Spieler dasselbe mit seinem Gegensatze (Decrescendo), sowie alle übrigen Grade der Stärke und Schwäche des Tones hervorzubringen im Stande sein, der nicht von der in der Tondichtung vorherrschenden Empfindung völlig durchdrungen ist. Wo das einfache crescendo sich nur auf wenige Noten oder kürzere Stellen

bezieht, wird es auch wohl durch das sogenannte Anschwellungszeichen angedeutet.

Decrescendo (ital., zu deutsch: abnehmend), ist ganz der Gegensatz zu crescendo und bezeichnet ein allmähliges Schwächerwerden des Tones. Das Zeichen hiefür ist, wenn es nur auf wenige Noten oder kürzere Stellen sich bezieht, das umgekehrte Anschwellungszeichen.

Doppelschlag (franz. Doublé) ist eine der schönsten und brauchbarsten Manieren, durch welche die Melodie oft einen ausnehmenden Reiz erhält. Derselbe besteht darin, daß der Hauptnote noch ein Hülfston von oben und einer von unten zugefügt, und diese beiden Hülfstöne dann durch die Hauptnote selbst verbunden werden. Die Durchführung an und für sich ist ziemlich leicht, nur verschieden, und verlangt blos in dieser Rücksicht besondere Aufmerksamkeit. Man pflegt den Doppelvorschlag nemlich auf vielerlei Art zu gebrauchen: 1.) allein, wo er schlechthin der Doppelschlag oder zur Unterscheidung von den folgenden Arten der einfache Doppelschlag genannt wird; 2.) mit Zufügung noch einer kleinen Note auf der Stufe der Hauptnote zu Anfang, wo er der geschnellte Doppelschlag oder die Rolle

heißt: 3.) Mit Zufügung zweier kleiner Noten zu Anfang, wodurch er den Namen Doppelschlag von unten erhält, und 4.) in Verbindung mit dem Pralltriller, in welchem Falle er der prallende Doppelschlag genannt wird. — Der geschnellte Doppelschlag oder die Rolle (ital. Groppo) erfordert mehr Schärfe und Schnelligkeit in der Ausführung als der einfache Doppelschlag. Die zwei Vorschläge, welche der Doppelschlag von unten, auch der geschleifte oder vermehrte Doppelschlag, der Doppelschag mit dem Schleifer genannt, vorn bekommt, sind entweder beide unveränderlich kurz, oder der erste ist — wie bei dem Schleifer — veränderlich lang; und so gibt es einen unveränderlich kurzen und einen veränderlich langen (punktirten) Doppelschlag von unten.— Der prallende Doppelschlag, auch getrillter Doppelschlag genannt, ist im Grunde nichts anderes, als ein Pralltriller mit einem Nachschlage, und wird auch mit dem doppelten Zeichen eines Pralltrillers und Doppelschlags über der Hauptnote angedeutet. Die beiden ersten wirklich ausgeführ= Töne müssen daher jederzeit äußerst geschwind und mit vieler Schärfe exekutirt werden; die folgenden beiden bekommen eine etwas längere Dauer, doch so, daß ungefähr noch die Hälfte von der

Geltung der vorgeschriebenen Hauptnote für diese selbst übrig bleibt.

Doppelvorschlag entsteht, wenn von einer Hauptnote zwei Vorschläge, einer von unten und der andere von oben, unmittelbar nach einander angebracht oder zusammengesetzt werden. Er wird auf zweierlei Weise gebraucht, nemlich kurz und lang. Im ersten Falle heißt er gewöhnlich der unpunktirte oder, wenn keine Verwechslung zu befürchten ist, auch nur schlechtweg der Anschlag; und auf die zweite Art gebraucht, wird er der punktirte oder verlängerte Anschlag genannt. — Der kurze oder unpunktirte Anschlag besteht am gewöhnlichsten aus dem nächsten Tone unter und über der (folgenden) Hauptnote, wenigstens bleibt der zweite oder höhere Vorschlag immer unverändert. Nur der erste Vorschlag ist in Ansehung seines Ortes veränderlich. — Im Vortrage erhält die Hauptnote selbst immer eine etwas stärkere Betonung. Die geschwindere oder langsamere Ausführung hängt großentheils von der Lage der ersten kleinen Note ab: steht diese nur eine Stufe tiefer, als die Hauptnote, so wird die ganze Manier immer sehr schnell gespielt; steht sie aber um mehrere Stufen tiefer als die Hauptnote, so ist die Ausführung etwas langsamer. —

Der lange oder punktirte Anschlag, der aus einem veränderlich langen und unveränderlich kurzen Vorschlag besteht, kann nur in langsamer oder doch sehr gemäßigter Bewegung vorkommen, weil er jederzeit eine mehr oder weniger langsame Ausführung erfordert, je nachdem der in dem Tonstücke herrschende Charakter mehr oder weniger zärtlich, lebendig u. s. w. ist.

Durchziehen, die Töne; eine bei Blas- und Streichinstrumenten übliche Spielmanier, bestehend in dem kaum merklichen Uebertragen und Verschmelzen eines sich langsam fortbewegenden Tones in den und mit dem zunächst darüber oder darunter liegenden folgenden. Auf Blasinstrumenten geschieht dies, wenn man (beim Durchziehen in einen höheren Ton) den Finger nach und nach von dem Tonloch wegzieht, oder (beim Abwärtsziehen) das Tonloch von der Seite her nach und nach bedeckt. Auf Streichinstrumenten wird der Durchzug (wie jenes Durchziehen der Töne auch wohl heißt) bewirkt durch das langsame, schleppende Fortbewegen des Fingers auf der Saite, auf- oder abwärts. Auf keinen Fall ist dies aber auf Clavierinstrumenten und Orgeln möglich. Aufwärts ist das Durchziehen gewöhnlich mit

einem, gleichen Schritt gleichsam haltenden crescendo, abwärts mit decrescendo verbunden.

Eilen, eine häufig zweckmäßig vorkommende Manier, die darin besteht, daß das Zeitmaaß eines Musikstückes in seiner Bewegung allmählich geschwinder genommen wird. Zu seiner Andeutung werden accelerando und stringendo oder stretto gebraucht; letzteres, wenn das Eilen von längerer Zeitdauer ist, gegen das Ende eines Tonstückes beginnt und bis zu dessen Schlusse fortdauert.

Flageolet (deutsch Flaschenet, Flasnet), darunter wird jene eigenthümliche Behandlungsart der Geigeninstrumente verstanden, kraft welcher mittelst eines besondern Fingersatzes und Bogenstriches sowohl einfache als Doppeltöne gleich und täuschend ähnlich dem Klange des kleinen flötenartigen Instrumentes hervorgebracht, welches man Flageolet nennet, und die durch ungewöhnliche Saitenschwingungen erzeugt werden. Zu einer solchen Prozedur ist aber weder eine jede Melodie noch jeder Ton geeignet; die Finger dürfen nicht auf das Griffbrett niederdrücken, sondern ein sanftes Berühren der Saiten, nebst einem durchaus scharfen Bogengange, erscheint wesentlich.

Die linke Hand muß die dritte Lage der sogenannten ersten ganzen Applikatur fest behaupten; bei allen Tönen, welche herkömmlich mit dem vierten Finger zu greifen vorgeschrieben sind, drückt also der erste die Saite auf demselben Punkte nieder, wo jener Ton liegt, welcher gewöhnlich in der ganzen Applikatur genommen wird. Durch diese Spielweise entstehen demnach ganz verschiedenartige ungleich höher liegende Töne. Auch der Triller erheischt eine eigene Behandlung und ist schlechterdings nur auf zwei Saiten, jedoch mit gänzlich egaler Bogenwendung ausführbar. Aehnliche Flageolet-Töne ist nicht minder das Violoncello, ja sogar der Contrabaß, fähig, und sparsam angebracht sind sie auch von wahrhaft reizender Wirkung.

Glockenton (Nota sostenutu), besteht in einem so zu sagen, wogenden Abflusse des Athems, wodurch fast dieselbe Wirkung auf das Ohr geschieht, welche wir beim Klange einer großen Glocke wahrnehmen. Es ist nemich ein leichtes Ansetzen, ebenmäßiges Anschwellen und Abschwellen des einzelnen Tones, wofür gewöhnlich das Zeichen des nessa voce gilt.

Mordent. Bei dieser Manier der Tonverzie-

rung wechselt der Hauptton mehrmals mit der nächst darunter liegenden Stufe ab, dergestalt, daß der wesentliche Melodienton stets Hauptton in der Takteintheilung bleibt. Das Zeichen ist .|. oder .|. . Der Vortrag muß nett, geschwind und rund sein. Man heißt diese Manier auch Beißer oder Kräusel. (Franz. Pince).

Ritardando ist eine willkührliche Spielmanier, welche eine Zögerung des Zeitmaaßes bezeichnen will. Am rechten Orte und in rechter Weise angebracht, kann diese Spielmanier von sehr vortheilhafter Wirkung sein, namentlich bei Vorhalten und wirklicher Retardation, worunter man in der Musik bekanntlich noch etwas ganz anderes als bloße Tempoverzögerung versteht; zu oft angewendet jedoch und auch nicht richtig ausgeführt kann es eben so gut den ganzen Eindruck des Tonstückes vernichten. Ein klares, richtiges Gefühl und ein reiner, gebildeter Geschmack werden die besten Vorschriften in dieser Hinsicht geben.

Schleifer (Franz. Coulé) besteht unabänderlich aus stufenweise auf einander folgenden mehreren Vorschlägen, die jedesmal — wie schon der Name sagt — an die Hauptnote angeschleift werden

müssen. Es gibt aber zwei Hauptarten von Schleifern, nemlich kurze oder unpunktirte und lange oder punktirte. Die erste Art ist entweder aus zwei oder drei kurzen Vorschlägen zusammengesetzt, welche gewöhnlich durch kleine Noten angedeutet werden. — Der unpunktirte Schleifer von zwei Tönen kommt im Auf- und Absteigen vor, doch ist die letztere Gebrauchsweise etwas seltener als die erste. In beiden Fällen übrigens muß er ziemlich geschwind ausgeführt werden, und ersteht am häufigsten zwischen zwei Tönen, die sich wie eine Quarte zu einander verhalten, besonders wenn hernach, eine tiefere oder wenigstens keine höhere Note folgt. Uebrigens findet der Schleifer ausserdem auch wohl vor mehreren steigenden oder fallenden Sekunden, steigenden Quinten und Sexten statt, wiewohl er in solchen Fällen häufig auch ausgeschrieben, d. h. als Hauptnote behandelt wird und er kann sowohl auf eine gute als eine schlechte Taktzeit fallen, wenn die Hauptnote in dieser nur einigermassen Geltung hat. — Der kurze Schleifer von drei Tönen erfordert eine der jedesmal herrschenden Empfindung rc. angemessene und folglich eine sehr verschiedene Ausführung. Geschwind und stark wird er vorgetragen, wenn das Tonstück einen muntern Cha-

rakter hat, im Gegentheil aber matter und langsamer. Doch darf in letzterem Falle der Hauptnote nie mehr als höchstens die Hälfte ihres eigentlichen Zeitwerthes dadurch entzogen werden. Im Uebrigen theilt er alle Eigenschaften des Schleifers von blos zwei Noten. — Der lange und punktirte Schleifer ist größtentheils nur in Tonstücken von zärtlichem und gefälligem ꝛc. Charakter vor einer etwas langen Hauptnote gebräuchlich. — Blos der erste durch das punktirte Nöthchen bezeichnete Ton wird stark angegeben, die folgenden beiden Töne trägt man schwächer und schmeichelnd vor. Da der erste Ton dieser Manier im Grunde ein veräußerlicher Vorschlag ist, so folgt daraus, daß die Dauer desselben veränderlich sein muß; und dies ist in der That auch mehr, als bei irgend einer andern Manier der Fall, denn die Hauptnote selbst erhält höchstens nur die Hälfte, oft aber einen noch weit kleineren Theil von ihrer Geltung. Steht ein solcher Schleifer von einer punktirten Hauptnote, so erhält er gewöhnlich zwei Theile von deren Geltung, und der Hauptnote bleibt nur der Werth ihres Punktes. Ist an die punktirte Note noch eine andere und zwar gleich hohe gebunden, so fällt auf den ersten Ton des Schleifers nicht nur der

völlige Werth der erstern, sondern überdieß auch noch ein kleiner Theil von der Geltung der zweiten Hauptnote. Daher findet man diesen Schleifer auch bei allen Arten von Sprüngen der Melodie, in Sekunden, Terzen, Quarten, Quinten und Sexten, jedoch immer nur in einer guten oder accentuirten Taktzeit, weil sein erster Ton einen besondern Accent haben muß.

Schneller (Franz. Pincé renversaè) besteht aus dem vorgeschriebenen Tone selbst und aus der Secunde desselben. Gewöhnlich wird er durch zwei kleine Nötchen angedeutet. Abweichung von diesem Vortrage findet niemals statt, und am häufigsten kommt der Schneller vor einer wiederholten Note, besonders wenn eine tiefere darauffolgt, oder zwischen mehreren fallenden Secunden ꝛc. vor, nur darf er niemals vor einer blos durchgehenden Note angebracht werden.

Schnellzer oder Pralltriller oder Abzug genannt, ist eine in manchen Fällen höchst charakteristische und zum Ausdrucke wesentlich nothwendige Manier, die aber in der richtigen Ausführung manche Schwierigkeit hat. Namentlich gehört viel Fertigkeit und eine besondere Schnellkrafe derjenigen Theile, mit welchen man spielt,

hiezu, einen Pralltriller recht deutlich und mit der gehörigen Schärfe und Geschwindigkeit herauszubringen. Er ist nemlich ein wirklicher Triller mit nur einmaliger Abwechslung des Haupttones mit dem Hülfstone, also von sehr kurzer Dauer. Gewöhnlich ist der Vortrag geschleift, und dadurch gerade ist dieser Triller von dem Schneller unterschieden, mit dem er sonst viel Aehnlichkeit hat; indeß muß immer der letzte Hülfston etwas hervorgehoben, abgeschnellt werden. Insbesondere pflegt man den Triller gern über der dritten Note einer solchen viergliedrigen Figur, die aus einem Sprunge und drei stufenweis absteigenden Noten besteht, und bei Einschnitten anzubringen. Doch unterliegt diese Regel auch häufig Ausnahmen. Steht über einer mit einem Ruhezeichen versehenen Note ein Pralltriller, so wird der vorherrschende Ton lange ausgehalten und der Triller selbst wird nur schwach vorgetragen. Endlich kann ein Pralltriller auch, wie der gewöhnliche Triller, mit einem Zusatze von unten oder oben vorgetragen werden, was dann ebenfalls auch durch ein kleines Häckchen an dem eigentlichen Zeichen des Pralltrillers angedeutet wird.

Schwellton (Ital. Messa voce oder eigentlich

Messa di voce; franz. son file), der oft so mächtig wirkt, ist der Vortrag eines Tones mit zu- und abnehmender Stärke, also das auf einen, gewöhnlich lang auszuhaltenden Ton fallende crescendo und decrescendo. Diese Manier kann nur auf den sogenannten Sing-, das sind die Blas- und Streichinstrumente, ausgeführt werden. Es ist dabei die größte Accuratesse zu beobachten, daß die Grade der Stärke in ihrem verschiedenen Zu- oder Abnehmen gehörig in einander verschmelzen: ein wahres An- und Abschwellen des Tones, mit mathematischer Genauigkeit der Linien möchte man sagen, muß dabei vernehmbar werden. Erfordernisse dazu sind zunächst langer Athem und physische Kraft; dann aber auch ein sicheres Festhalten des Tones bei richtiger guter Ausführung, dann kann der Schwellton an manchen Stellen den höchsten Effekt hervorbringen.

Tremolo, franz. Balaniement; dasselbe was Bebung.

Triller (ital. Trillo, franz. Tremblement), besteht aus einer mehrmaligen geschwinden Abwechslung zweier Töne, die sich, der Vorzeichnung oder den beigefügten Versetzungszeichen gemäß, wie eine große oder eine kleine Sekunde zu

einander verhalten. Der tiefere von diesen beiden Tönen ist der vorgeschriebene Hauptton, über welchem das Zeichen des Trillers steht, der höhere der nicht vorgeschriebene Hülfston. Beide Töne müssen übrigens gleich deutlich und gleich stark vorgetragen und intonirt werden, eben so auch keiner mehr Zeitwerth erhalten, als der andere. Die Schnelligkeit des Vortrags läßt sich nicht genau bestimmen, weil dieselbe von noch manch andern zufälligen Umständen abhängt. Im Allgemeinen möchte in dieser Beziehung die Regel gelten, daß die beiden Töne immer so schnell als möglich auf einander folgen müssen. In Ansehung der Stärke und Schwäche des Vortrags hat man sich eines Theils nach dem Charakter des Tonstücks überhaupt, andern Theils und insbesondere nach der jedesmal auszuführenden Stelle zu richten. Erfordert diese nemlich eine ausnehmende Kraft, so muß auch der Triller stark vorgetragen werden und umgekehrt. Uebrigens ist der Triller in jeder Beziehung eine der schwersten Manieren, und verlangt daher viele und beharrliche Uebung. Gewöhnlich unterscheidet man vier besondere Arten desselben: 1.) den sogenannten gemeinen oder ordentlichen, eigentlichen langen, ganzen Triller, ohne und mit Nachschlag; 2.) den Triller von

unten; 3.) den Triller von oben; 4.) den kurzen, halben oder Pralltriller. Eine ganze Reihe von auf- und absteigenden Trillern, d. h. wo auf jedem Tone ein Triller gemacht werden muß, nennen wir eine Trillerkette, (ital. Cotena di trilli). Wird auf zwei Noten zugleich ein Triller ausgeübt, so ist dieses ein Doppeltriller. Wenn man von einem Bockstriller reden hört, so wird darunter scherzhafter Weise einmal jeder falsch vorgetragene Triller verstanden, dann insbesondere der falsch intonirte oder ungleiche Triller, wenn die Töne desselben nicht rein zu einander stimmen und der Triller selbst nicht in ungleichmäßig schneller Folge seiner beiden Töne auf einander vorgetragen wird.

Zögern; das was ritardanto.

Zurückschlag (Ribatutta), besteht in einer mehrmaligen Abwechslung des vorgeschriebenen Tons mit der darüberliegenden Sekunde, wobei jedoch der Hauptton jedesmal einen merklich größern Zeitwerth erhält, als der Hülfston, und wobei die Bewegung nach und nach immer schneller wird.

Zusammenschlag (franz. Piecè ètouffe, ital. **Acciacatura**), bildet gewissermassen eine besondere Gattung von Mordenten, denn seine Hülfsnote

ist ebenfalls der um einen halben Ton unter der Hauptnote liegende Ton, der gewöhnlich als gleichsam Vorschlag durch eine kleine Note, aber mit einem Strich durch dieselbe, angedeutet wird; aber beide Töne werden hier zugleich angegeben, nur muß der Hilfston sogleich wieder verklingen, und darf nur eine ganz kurze Zeit mit der Hauptnote fortklingen. Daher bedient man sich zur Bezeichnung dieser Manier statt der Note auch wohl blos eines Striches durch denjenigen Raum des Liniensystems, auf welchen die Hilfsnote zu stehen kommen würde. Es leuchtet ein, daß durch diesen Zusammenschlag jedesmal eine scharfe Dissonanz (Mißklang) entsteht, und deßhalb kann er nur selten und blos bei sehr leidenschaftlichen Ausdrücken Anwendung finden.

Alphabetische
Aufzählung von Instrumentalmusikstücken.

Adagio (ital., zu deutsch: mäßig, langsam), geht in größeren Tonwerken gewöhnlich dem Scherzo oder dem Menuette voraus. Dasselbe dient zum Ausdrucke zärtlicher und trauriger Empfindungen, weil deren Regungen selbst von langsamerer Bewegung sind; insoferne aber gehen dieselben auch viel vorsichtiger und in ihrer Bewegung gemessener den ganzen Kreis ihrer Gedankenreihe durch und deßhalb muß im Adagio alles Gekünstelte wegfallen, muß es so einfach als möglich gehalten sein, jeder Ton aber auch ein besonderes Gewicht haben, weil mit einem jeden derselben ein neuer Schritt in der Gefühlsregung selbst dargestellt wird. Der Vortrag eines Adagio ist daher auch schwierig, nicht nur, weil wegen der Langsamkeit des Tempo jeder, auch der kleinste Fehler, und jeder Zug, der den vorhandenen und

darin auszudrückenden Empfindung nicht entspricht, leicht bemerkt wird, sondern auch, weil wegen des Mangels an Reichthum darstellender Mittel es gar leicht eine gewiße höchst langweilige unangenehme Mattigkeit erhält, wenn nicht durch einen ausdruckvollen und nachdrücklichen Vortrag Leben in das Ganze gelegt wird. Regeln und aller Unterricht kann den guten Vortrag eines Adagios kaum fördern, sondern man muß in den Geist und in die Seele des Tondichters einzudringen, sich namentlich in den Zustand eines sanften, zärtlichen Gefühles zu versetzen, und also das in dem Tonstücke auszudrückende Gefühl zu seinem eigenen zu machen wissen.

Allegro (ital., zu deutsch: munter, hurtig, geschwind), enthält nur lauter Freude, Bewegung und Heiterkeit bis hinauf zum Sturme wilder Leidenschaft. Hier rollen sich die Melodien, alles ist voll Leben und braust es im Sturme, und die Bewegung schreitet hier schnell und bestimmt vorwärts. Im Allegro bietet Alles Wechsel und Mannigfaltigkeit dar. Die Haupterfordernisse bei seinem Vortrage sind Fülle, Kraft, Bestimmtheit des Tones, sowie Sicherheit, Deutlichkeit, Nachdruck, Zierlichkeit und Glanz in der

Ausführung der Rouladen und anderer Ton-Figuren.

Andante (ital., zu deutsch: ununterbrochen schrittmäßig fortgehend, in einem fort, ganz gewöhnlich, ohne Hervorhebung des einen oder andern), behauptet meistens ein gelassenes Wesen, Ruhe und Zufriedenheit; seine Töne dürfen daher weder schleppend und in einander schmelzend, noch gewichtig vorgetragen werden, noch auch scharf betont und abgestoßen. Hier ist alles gemäßigt, bleibt alles im Gewöhnlichen, selbst die Stärke oder Betonung der Töne, und nur dann schreitet diese darüber hinaus, wenn es namentlich vorgeschrieben ist, oder wenn das eigene Gefühl beim Vortrage nach Angabe des gebildeteren Geschmackes dazu bestimmt auffordert.

Aubade, Morgenständchen, Frühständchen, eine Musik, die man bei Anbruch des Tages unter Jemandes Fenster bringt.

Ausgang; das, was Postiudium.

Capriccio (ital., Caprice franz.), ein Tonstück, welches eigentlich nur eine Anhäufung der schwierigsten Sätze und Passagen zur letzten Uebung der rein künstlerischen Fertigkeit enthält, also eigentlich nur ein Schulstück oder eine Etude, einerlei für welches Instrument. Auch versteht

man darunter ein solches Tonstück, bei welchem sich der Tondichter nicht an die bei gewöhnlichen Tonstücken eingeführten Formen und Tonausweichungen bindet, sondern sich mehr der so eben in seiner Fantasie herrschenden Laune, als einem überdachten Plane überläßt. Es trägt dann gleichsam den Charakter einer sogenannten freien Fantasie an sich, die nicht den Ausdruck einer einzigen, sondern gar vieler und mancherlei verschiedener Empfindungen zum Gegenstande haben kann. Eine Art von Ordnung und Zusammenhang herrscht allerdings noch darin, d. h. so wie sich dieselben unter einzelnen Gliedern herstellen lassen, die man aller Orts zusammengerafft hat. Ein Capriccio ist mithin lediglich nur ein zufälliger musikalischer Einfall, ohne Charakter und Bedeutung.

Concert (ital. Concerto, franz. Concert, zu deutsch: eigentlich Wettstreit), ein Musikstück, durch dessen Vortrag einer oder mehrere Instrumentalisten ihre Kunstfertigkeit entwickeln können. Dasselbe besteht meist aus drei, äußerlich zwar getrennten, aber innerlich dennoch eng zusammenhängenden längeren Hauptsätzen, von denen der erste ein mäßiges Allegro zu sein pflegt, der zweite ein Adagio, Andante u. s. w., und der

dritte in der Regel ein schnelleres Allegro, als das erste, häufig ein Rondo. Der erste Satz beginnt mit einem langen Vorspiele des Orchesters, dem sogenannen Ritornell, worin die Hauptgedanken in gedrängter Ordnung ausgesprochen werden. Einer alten Regel zufolge sollen in diesem Ritornelle eine oder zwei verwandte Tonarten berührt sein, von denen dann die Modulation am Schlusse, wo die Solostimme anfängt, wieder zur Tonika (dem Grundtone) fortschreitet. Im Verlauf der ersten Abtheilung schwebt die Solostimme gleichsam über dem schwach begleitenden Orchester, wie über einen sanft bewegten Strome schwimmend, dem Ritornell angedeuteten Hauptgedanken festhaltend, und am Ende derselben tritt das zweite Ritornell ein, das in derselben Tonart schließt, in welcher nun das zweite Solo anfängt, das besonders bei der letzten Hauptcadenz (Hauptstimmfall) dem Solospieler alle Gelegenheit zu geben pflegt, seine Kunstfertigkeit im hellsten Lichte zu zeigen, in einem sogenannten Capriccio, das ihm nun entweder vom Tondichter selbst vorgeschrieben worden ist, oder dessen Erfindung seinen eigenem Geschmacke und Talente überlassen bleibt. Die begleitenden Instrumente schweigen natürlich während der

Durchführung dieses Capriccios und fallen erst am Schlusse desselben mit einem kurzen Ritornell in der Haupttonart ein, und schließen damit den ganzen ersten Hauptsatz. Der zweite, langsame Satz hat dann eine weit freiere Form, ähnlich der des entsprechenden Satzes einer Sinfonie oder Sonate. Der letzte Satz hat ganz die Form eines Rondo, das von einem glänzenden Finale, oder Schlußsatze zu Ende geführt wird, denn immer ist das Concert ein Tonstück, durch dessen Vortrag der Künstler, neben der Entwicklung tiefer ästthetischer Ideen, vornehmlich auch seine ganze technische Fertigkeit und Kraft entwickeln und zur Erkenntniß ausstellen können soll. — Concerte für zwei oder mehrere Instrumente, d. h. wo zwei Instrumente die concertirenden Solostimmen vortragen, heißen Doppelt-Concerte oder Concert grossi.

Divertissement (franz., Divertimento ital.), eine Gattung kleiner, aus verschiedenen leicht gearbeiteten Sätzen bestehender Tonstücke für ein oder mehrere Instrumente mit einfacher Besetzung. Sie haben mehrentheils keinen bestimmten Charakter, sondern sind bloße Tongemälde, die alles ächten Kunstausdruckes entbehrend, neben der Ergötzung des Ohres höchstens nur noch die prak-

tische Uebung zum Zwecke haben, und in welchen die gänzliche Zwecklosigkeit in der Form herrscht.

Duo oder **Duett** (ital. Duetto, franz. Duo), ein Tonstück, welches von zwei obligaten Stimmen oder Instrumenten ausgeführt wird. Gewöhnlich bestehen die einzelnen Abtheilungen desselben aus einem Allegro, Adagio oder Andante, einer Menuette mit Trio, oder an dessen Stelle ein Scherzo, und endlich ein Rondo oder sonst betitelter Schlußsatz.

Einleitungsmusik, dasselbe was Ouvertüre; siehe auch Indroduction und Praeludium.

Ensemblestücke sind solche mehrstimmige Tonstücke, die zwar von einem Vereine verschiedener Musiker im Ganzen vorgetragen werden, deren Hauptstimmen dabei aber immer eine gewisse Selbstständigkeit behalten. Solche Tonwerke sind das Duo oder Duett, Trio oder Terzett, u. s. w. Die Zahl der einzelnen Stimmen abgerechnet, welche aber schon durch den Namen angedeutet wird, haben diese Art von Tonstücken alle übrigen Eigenschaften meist unter sich gemein, und wir können sie daher auch hier gemeinschaftlich unter obengenannter Rubrik zur Betrachtung ziehen.

Entr'acte, ein Musikstück in Form einer kleinen Sinfonie oder Ouvertüre, das zwischen den Akten eines Schauspieles oder einer Oper vorgetragen wird, und Bezug auf dieselbe haben soll.

Etüde (s), Exercitien oder Etüden oder Studien für die verschiedenen Instrumenten enthalten durchaus ohne weitere Bedeutung nur alle Vorübungen technischer Fertigkeit; es sind gleichsam die bloßen Buchstabirtafeln für die Seelensprache der reinen Tonkunst. Daher bieten sie dann auch in fortschreitender Folge für alle Schwierigkeiten und Fälle, welche in der künstlerischen Behandlung eines Instrumentes vorkommen können, so viel wie möglich zweckmäßige Uebung dar.

Fantasie. — Eine freie Fantasie ist in der Musik das durch Töne ausgedrückte und gleichsam hingeworfene Spiel der sich ganz überlassenen Einbildungs- und Empfindungskraft des Tonkünstlers, ein völlig aus sich selbst heraustretender Gefühlsausdruck aus dem Stegreif, wobei sich der Spieler weder an eine bestimmte Form und Gattung der Tonstücke, noch an eine Haupttonart, weder an ein bestimmtes Tempo, noch an einen festen Charakter u. s. w. bindet, sondern in wahrhaft ungebundener Freiheit die mannigfachsten poetischen Licenzen sich gestattet, seine

Ideenfolge durch Töne darstellt, wie jener eben in seinem Innern sich gestaltet, wohlklingend verbunden oder einander entgegenstehend, immer nur in natürlicher Bewegung. — Der gebundenen oder geschriebenen Fantasie liegt, ganz entgegengesetzt der freien, ein bestimmter Gedanke und eine bestimmte Taktart zu Grunde, und es herrscht überhaupt in ihren einzelnen Theilen mehr äußere Ordnung und Einheit, so sehr sie sonst auch den Erfordernissen einer Fantasie, einer freien, ungezwungenen Bewegung nachzukommen strebt. Sie ist ein Tonstück, in welchem weder eine bestimmte Form, noch eine genaue Ordnung der Gedanken herrscht, und das vom Genie erfaßte Ideal auch durch die weitere Bearbeitung zu einem in seinem Aeußern strenger geordneter Ganzen wenig oder gar nichts von seiner Lebendigkeit verloren hat, das daher aber auch oft weit interessantere und hervorstechendere Züge enthält, als ein sonst unter allen seinen inneren und äußeren strengen Formen entstandenes Tonwerk, und einem außerordentlich empfindungsreichen und tief bedeutsamen, einen höchst durchdachten und über allen Regelzwang erhabenen Vortrag erfordert.

Fingerübung, das was Etüden oder charakteristische Etüden.

Introduction, (ital. Introduzione), Einleitung, heißt im Allgemeinen eine Art Vorspiel, wodurch das nachfolgende Tonstück so zu sagen recht eingänglich gemacht und des Zuhörers Empfänglichkeit dafür in bester Form gestimmt werden soll. Auch wird hiemit das erste Musikstück bezeichnet, womit eine Oper beginnt, und welches unmittelbar auf die Ouvertüre folgt.

Marsch (franz. marche, ital. marcia), ein kleines Tonstück, das hauptsächlich zu verschiedenen militärischen, bürgerlichen, religiösen und andern feierlichen Aufzügen bestimmt ist, und bei dieser Gelegenheit gewöhnlich nur durch Blasinstrumente ausgeführt wird. Doch hat man auch Märsche mit noch andern, als Blas-, auch Saiteninstrumenten besetzt. Der Marsch hat nicht nur die Absicht den Aufzug feierlicher zu machen, sondern auch die, die körperliche Anstrengung der Marschirenden so sehr erleichternde, Gleichförmigkeit der Schritte zu erhalten und ebenfalls zu erleichtern. Gewöhnlich ist er in $\frac{4}{4}$tels Takt gesetzt; in welchem er nun sowohl mit Niederschlag als im Auftakte anzufangen pflegt; doch ist dazu auch jede andere gerade, ja selbst oft ungerade Taktart je nach der Beschaffenheit des Marsches benutzt. Es gibt militärische oder Kriegsmärsche,

Triumph-, Fest-, theatralische-, Trauer-, religiöse-, Bürger- oder profane Märsche, nebst anderen Unterabtheilungen.

Nachspiel oder Postludium. Hierunter wird eine gedoppelte Art von kurzen Instrumentalsätzen verstanden. Einmal nemlich denken wir dabei an diejenigen Paar Accorde oder Töne, welche die Organisten, wenn ein Gesang zu Ende ist, in der Regel dem Chorale noch anhängen; und dann auch an dasjenige Tonstück, das die Organisten am Schlusse des ganzen Gottesdienstes, während der Entfernung der Gemeindeglieder aus der Kirche, spielen, und das um eben dieses letzterwähnten Umstandes willen, auch wohl schlechtweg der Ausgang genannt wird. Die Wahl des Stückes hiezu ist dem Organisten überlassen, nur darf es nicht der Würde der Orgel, der Heiligkeit des Ortes und namentlich der immer vorauszusetzenden andächtigen Stimmung entgegen sein.

Octet, ein achtstimmiges Ensemblestück.

Olla potrida, das was Quodlibet.

Ouvertüre. Dieselbe ist eigentlich kein in sich abgeschlossenes, selbstständiges Tonstück, sondern nur eine Einleitungsmusik, ein rein instrumentaler Prolog zu irgend einem größern

und folgenden musikalischen oder überhaupt Kunstwerke: als Oratorium, Oper, Drama, ja selbst größere dramatische oder andere Gedichte, durch deren Inhalt und Form dann auch ihre wesentliche Gestalt bedingt wird, doch in der Weise, daß sich für eine solche Bedingniß wohl ein dreifacher Standpunkt annehmen läßt. Einmal kann eine Ouvertüre den Inhalt des folgenden Kunstwerkes in seiner Allgemeinheit auffassen und denselben in seinen vorwaltenden Hauptempfindungen wieder geben, um den Hörer gleichsam im Allgemeinen vorzubereiten und zu stimmen für die Aufnahme des Kommenden; dann kann dieselbe aber auch betrachtet werden als eine bloße Introduktion oder Einleitung des Anfanges für sich, indem an die letzten Klänge der Ouvertüre die erste Scene des kommenden Tonwerks sich innigst anreiht; oder aber ist endlich die Musik eine fortlaufende Skizze des ganzen nachfolgenden, großen Tonwerkes. — Auch gibt es Concert-Ouvertüren, die jenes Zweckes der besondern Einleitung entbehren, und besondere, für sich bestehende Tonstücke bilden. Sie sind auch nur eine Art Fantasie für das ganze Orchester, eine vieltönige Durchführung mehrerer musikalischer Gedanken, die sich dann in einzelnen besondern Sätzen der ganzen

Tondichtung darstellen, welche verschieden überschrieben sein können. Hier ist die Durchführung auch nicht so vollständig und vollendet, als etwa in der Sinfonie, sondern hauptsächlich nur berechnet, die verschiedenen Effekte der mancherlei dabei angewandten Instrumente in ihrer Zusammensetzung gehörig und wirkungsvoll zu benutzen.

Postludium, das was Nachspiel.

Potpourie ist ein Instrumental-Tonstück, worin die Haupt- und die beliebtesten Melodien eines größeren Ganzen und vorzüglich einer Oper einfach oder auch etwas variirt zusammengestellt sind, und darnach von einem concertirenden Instrumente oder auch von einem Orchester, unter dessen Instrumenten, dann die einzelnen Melodien vertheilt sind, vorgetragen werden. Es ist ein buntes Allerlei ohne jede künstlerische Einheit.

Praeludium, Vorspiel, nennen wir gewöhnlich jede Einleitung (Introduktion) zu irgend einem Tonstücke. Jedoch wird unter diesen Ausdrücken strenge genommen doch ein Unterschied gemacht. Die Einleitungen zu manchen Instrumentalstücken, als Fantasien, Rondos, Variationen rc. nennt man gewöhnlich, wenn sie wesentlich zu jenen Tondichtungen gehören: Introduktionen. Jene kürzeren oder längeren Orgelsätze aber,

womit während des Gottesdienstes die verschiedenen kirchlichen Funktionen vorbereitet werden, sind Präludien; jene kleinen Einleitungssätze dann, welche meist nur aus einigen gebrochenen oder zergliederten Accorden bestehen, und von den Virtuosen gewöhnlich auf willkührliche Weise ihren Concertproduktionen vorausgeschickt worden ist, Praeambula (Einzahl: Praeambulum) oder präambuliren, genannt.

Quartet, ein vierstimmiges Ensamblestück.

Quintet, ein solches fünfstimmiges.

Quodlibet oder ital. Olla Potrida, ein aus mehreren und größtentheils zwar bekannten Themen zusammengesetztes Tonstück, wobei es auf passende Verknüpfung der aus einem großen Tonwerke oder aus mehreren verschiedenen Musikstücken zusammen gelesenen verschiedenen Melodien und kleinen Notensätze und auf deren anmuthiger Ausführung ankommt.

Rondo (franz. Rondeau). Es ist ein Tonstück für ein oder mehrere Instrumente, in welchem das Hauptmotiv wenigstens 2-, wenn nicht 3- oder 4 mal erscheint und bei jeder Wiederholung mit zweckmäßiger Veränderung durchgeführt wird. Das Rondo schickt sich, weil in ihm alles zwanglos ist, besonders zur Darstellung der komischen

Musik. Für mehrere Instrumente zugleich gesetzt, wo die einzelnen Instrumente in dem Vortrage des Hauptsatzes zu wechseln pflegen, wird das Rondo als Schlußsatz oder Finale von Sinfonien, Tercetten, Quartetten u. dgl, aus mehreren unter sich verschiedenen Sätzen bestehenden größern Tonstücken benützt.

Scherzo. Dieses kleine Instrumentalmusikstück ist eigentlich eine Musik zur Erholung, eine Musik, die keine Leidenschaften, keine regeren und bestimmteren Gefühle aufweckt und doch ergötzt. Es ist ein wahres Spiel mit den musikalischen Formen und den Mitteln der Töne; eine Art kleiner Fantasien. Es hat gleich dem Menuett immer ein ziemlich rasches Tempo, ist überhaupt heiterer Natur und gibt seine Melodien scheinbar komisch, ohne jedoch selbst komisch zu sein.

Septet, ein siebenstimmiges Ensamblestück.

Serenade (franz. Sereneta, ital. Notturno), ist ursprünglich und eigentlich ein zur Nachtzeit im Freien unter Jemandes Fenstern, solchen zu Ehren, aufgeführte Musik, also eine Abendmusik, eine Nachtmusik, was wir in der Regel kurzweg ein Ständchen nennen. Dann führen den Namen auch die eigens zu solcher Musik gedichteten Ton-

stücke, welche unter dem südlichen Himmel entstanden und dort besonders auch heimisch geblieben sind, die vorzüglich in dem Dienste der Minne, der Liebe und Galanterie stehen, obgleich sie auch in andern Fällen als Ehrenbezeugung und Glückwunsch angewendet werden, und also nicht immer Liebe und Sehnsucht, sondern auch Pracht, Glanz und dergleichen zu athmen brauchen. — In einer andern neueren Gestalt braucht man das Notturno auch als Concertstück, als ein Tonstück, das sich besonders durch concertirende schwierige Behandlung, starke Besetzung, oder schweren, tiefen Charakter auszeichnet, demnach nichts von der anmuthigen Leichtigkeit an sich trägt, welche zum innersten Wesen der eigentlichen Serenade gehört. Großen Umfang hat ein solches Tonstück gewöhnlich nicht, doch wird es sowohl für blos ein, als für mehrere Instrumenten gedichtet, und in diesem Falle besteht es häufig auch aus mehreren einzelnen Sätzen, die dann alle aber darin übereinstimmen, daß sie sich durch eine gewisse Düsterheit und Schwerfälligkeit auszeichnen.

Sextet, ein sechsstimmiges Ensemblestück.

Sinfonie. Besteht aus mehreren Sätzen, Allegro, Andante, aus Adagio, Menuett oder Scherzo und Schlußsatz (Presto oder dergleichen), und ist

die Schilderung irgend eines bewegten Gemüthszustandes, aber mit dem Unterschiede, daß ihr sämmtliche Mittel des musikalischen Kunstausdruckes, alle Instrumente unsers Orchesters, ein jedes in selbstständiger Form und Natur, in reinster Fülle zu Gebote stehen, weßhalb denn auch ihre Vorwürfe, ihre Darstellungsgegenstände, weit zusammengesetzter, mannigfaltiger und gemischter sind, als irgendwo anders. Hier ist nichts einzelnes, sondern alles Masse, und das einzelne in der Massa selbst von dieser unzertrennlich. Die Sinfonie ist eine Oper der Instrumente.

Solo. Dieses Musikstück steht zwischen der Sonate und dem Concerte, für ein einzelnes Instrument bestimmt ist und 3 verschiedene Sätze enthält, von denen ein jeder gewöhnlich einen eigenthümlichen, durchgeführten Charakter behauptet, oder den Ausdruck einer Empfindung bis zur völligen Erschöpfung derselben enthält. — In neuerer Zeit wird das Solo mehr und gewöhnlich nur als ein kürzerer Concertsatz betrachtet, in welchem der Spieler nichts, als entweder eine große Bravour seines Spieles oder eine Delicatesse des Vortrages zeigen will. Ein solches Solo erfordert immer die delicateste und ausgebildetste Ausführung, wie eigentlich aber jedes

Solo, wenn es auch kein selbstständiges Tonstück und für ein Instrument gesetzt ist.

Sonate (ital. Sonata oder Suonata), ein einfaches Tonstück, welches in verschiedenen einzelnen Sätzen auch verschiedene Empfindungen ausdrückt und zwar in einer dem Charakter ihres Instrumentes gemäßer Weise. Sie ist gleichsam der Monolog der Musik; mit weniger Anstrengung will für alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten ihres Instrumentes entwickeln. Treten mehrere Instrumente zusammen, so sind entweder einige davon nur allgemein begleitend, oder suchen die einzelnen Instrumenten sich abwechselnd in dem Ausdrucke einer Empfindung und Ausführung eines musikalischen Grundgedankens zu vereinigen, so daß sich die Sonate selbst gleichsam zu einem Dialoge der Instrumente erweitert, welcher, was das harmonische Verhältniß der Stimme anbelangt, gleichsam die Form eines vollkommenen musikalischen Gespräches erhält. — Die Zahl und Anordnung jener einzelnen Sätze, aus welchen eine Sonate besteht, war ehedem ganz einförmig bestimmt und festgesetzt. In neuerer Zeit gibt es jedoch, nach Belieben des Dichters, Sonaten von 2, 3 und vier Sätze, u. s. w. — Man unterscheidet übrigens Sonaten zur Uebung

für den Anfänger, und Sonaten für den fertigen Spieler. Für solche leichtern, so wie kleinere, aus weniger ausgeführten Sätzen bestehende Sonate heißt Sonatinen, eine andere auch ausdrücklich wohl große Sonate; eine Sonate für 2, 3 u. s. w. Instrumenten wird italienisch Sonata a due, tre u. s. w. genannt.

Terzett, ein 3stimmiges Ensemblestück.

Variationen sind auf die mannigfaltigste Art und Weise veränderte Wiederholungen irgend eines, der Regel nach nur kurzen, einfachen und leicht faßlichen musikalischen Satzes, der das Thema genannt wird.

Vorspiel; das was Praeludium.

Zwischenspiele oder Interludien ist die willkührliche Begleitung des Organisten bei jeder einzelnen Verszeile und Strophe im Choralgesange.

Alphabetische
Aufzählung von Tanzmusikstücken.

Allemande, 1.) ein deutscher Nationaltanz im $\frac{2}{4}$ Takt, dessen Melodie den besondern Ausdruck des jugendlichen Frohsinns und überhaupt der etwas ausgelassenen Heiterkeit an sich trägt; 2.) ein schwäbischer Nationaltanz, welcher vorzüglich von den Landleuten in Schwaben und auch in der vordern Schweiz sehr häufig und gerne getanzt wird.

Anglaise oder Angloise, der französische Name des englischen National- oder auch Contretanzes.

Balett (ital. Baletto), im Allgemeinen ein von Musik begleiteter Schau- oder Kunsttanz.

Bolero, ein mit Gesang verbundener spanischer Nationaltanz, der entweder mit mehreren Instrumenten zugleich oder mit der Zither allein,

von den Tänzern selbst aber mit Castagnetten (Daumenklappern) begleitet wird.

Bourrée, ein französischer Tanz, stets im $\frac{4}{4}$ oder $\frac{1}{2}$ Takte stehend, mit $\frac{1}{4}$ im Auftakte beginnenden und in zwei Theile von je 4 oder 8 Takte sich theilend. Das Tempo ist nicht allzu geschwind, doch erfordert ihr eigenthümlicher Charakter immer einen leichten, heitern und gleichsam gerundeten Vortrag.

Contretanz (franz. Contredanse), die Anglaise oder der englische Tanz.

Cotillon, eigentlich der Renntanz, dessen Melodie aus mehreren Reprisen besteht, nach welcher im raschen Trippeltakte getanzt oder vielmehr auf allerlei Weise gerannt und gesprungen wird; öfters sind dazu auch eine Reihe von verschiedenen Walzern oder sonstigen im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takte stehenden Tanzmelodien genommen.

Deutscher Tanz; das, was die Allemande.

Dreher; das, was Ländler und Walzer.

Ecossaise, der französische Name des schottischen Nationaltanzes.

Englischer Tanz (englisch Conntrydance), ein unter dem englischen Landvolke besonders gebräuchlicher und daher eigentlich ein englischer Nationaltanz von größtentheils sehr lebhaftem Cha-

rakter, dennoch aber ganz verschiedener, bald mehr, bald weniger geschwinder Bewegung und sowohl in geradem als ungeradem ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$ und auch $\frac{6}{8}$) Takte. Wie dieser Tanz in Deutschland gebräuchlich ist, ist er nur eine Abart des eigentlichen englischen Tanzes, die sich weniger durch einen besondern Charakter in der Musik, als durch die Verschiedenheit der Touren und Schritte auszeichnet. Jeder sogenannte Hopswalzer ließe sich allenfalls dazu gebrauchen.

Fandango, ein spanischer Tanz, der nur von zwei Personen beiderlei Geschlechtes getanzt wird, die mit Castagnetten (Daumenklappern) zugleich Bewegung und Zeitmaaß bezeichnen, während ein Dritter auf der Mandoline eine im $\frac{3}{4}$tel Takte und gewöhnlich in einer Molltonart stehende, höchst zärtliche Melodie dazu spielt. Dieser Tanz ist von mächtigem Liebreiz.

Forlane, nennen die Venetianer einen bei ihnen gebräuchlichen und besonders unter ihrem Landvolke und den Gondelfahrern sehr beliebten Tanz von heiterm, fröhlichem Charakter. Seine Musik hat weiter nichts besonders charakteristisches. Gewöhnlich steht sie im Sechsachteltakte, zuweilen aber auch im Sechsvierteltakte; das

Tempo ist rasch und der Vortrag leicht und spielend ohne besonders starke Accentuation.

Française oder französischer Nationaltanz, bildet eine Art von Contretanz von vier, sechs, acht Paaren, und zwar in der Weise der Quadrille. Er hat sehr viel Touren, die meist von einem Tanzmeister ausdrücklich genannt werden. Daher kann auch die Musik aus mehreren Theilen bestehen, doch hält sie sich meistens in einer geraden Taktart, Zwei- oder Vierviertel. Höchster Melodienreiz ist ihr nächstes Erforderniß. Die Bewegung ist mäßig geschwind.

Galopp oder Gallopade entstand aus dem Hopser in neuester Zeit dadurch, daß man diesen Tanz nicht mehr drehend ausführte, sondern dabei sich nur seitwärtsspringend fortzubewegen suchte.

Hanakisch heißt ein der Polonaise sehr ähnlicher Tanz, der aber merklich lebhafter gespielt werden muß, als dieser. Auch steht er, wie die Polonaise, im $\frac{3}{4}$ Takt.

Hopser, auch Hops-Angloise, ein im $\frac{2}{4}$ Takt stehender englischer Tanz. In Deutschland sagt man Hops-Walzer, was im Grunde nichts anderes als jener englische Tanz, nur nach Walzerart getanzt, ist. Der Name Hopser kommt wohl von der Art und Weise her, weil dabei die Schritte

gemacht werden, nemlich nicht geschleift, wie beim gewöhnlichen Walzer, sondern hüpfend, hopsernd. Die gerade Tactart verlangt das. Der $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takt gibt durch seine 3 Taktheile Zeit und Gelegenheit genug zum ruhigen Drehen beim Tanze, weil sich 3 Schritte in jedem Takte darnach machen lassen; bei $\frac{2}{4}$ Takt, also auch nur 2 Schritten, aber muß dieselbe Wendung mittelst eines Sprunges geschehen. Der Vortrag eines solchen Hopswalzers ist natürlich ebenfalls ganz gleich mit dem des eigentlichen Contretanzes, die erste Note in jedem Takte besonders wird möglichst stark accentuirt.

Hyporchema oder Tanzlied, ein zum Tanzen gesungenes Lied von irgend welcher besondern Art und Form, doch stets mit innerer charakteristischer Uebereinstimmung, wenn auch mit scheinbaren bewegungsbezüglichen Widerstreben. Wir treffen diesen Reigentanz besonders noch unter dem Landvolke, besonders der südlichen Gebirgsgegenden, als in Tyrol, Ungarn, Italien, Spanien u. s. w.

Ländler, Länderer, Dreher; ein deutscher Tanz im $\frac{3}{8}$ Takt und von mäßig geschwinder Bewegung. Sein Charakter ist vorzugsweise unschuldige Freude; weßhalb sich denn auch seine

Melodien in den natürlichen, leichtesten Tonarten und in gefälligster Tonfolge, gleichsam wie auf einer Welle wiegend, bewegen. Am häufigsten werden die Ländler, die nach ihrem Aeußern im Grunde nichts anderes sind als Walzer und Allemanden, noch im Bayerischen getanzt, auch im Oesterreichischen und zwar vom Landvolke, woher auch der Name dieses Tanzes hergeleitet worden sein mag.

Masure, Masurek und Mazurek, Masurka; ein munterer Nationaltanz der Polen im $\frac{3}{8}$ oder gewöhnlicher im $\frac{3}{4}$ Takte, wobei alle Taktglieder äußerlich ziemlich gleichen Werth (Zeitwerth) haben, doch das zweite Achtel oder Viertel im Takte gemeiniglich einen ungewöhnlichen Nachdruck empfängt. Als Tanz gehört die Masurka zu den gefälligsten und beliebtesten Grotesktänzen. Sie wird immer von 4 bis 8 Personen ausgeführt, nicht weniger, aber auch nicht mehr, wie die Quadrills, und müssen die Paare immer gleich sein. In neuester Zeit ist dieser Tanz ein allgemeiner geworden, und in Colonnen getanzt. —

Menuett, ein höchst gratiöser Nationaltanz, der in langsamem und gravitätischem Tempo sich bewegt. Sie steht gewöhnlich in einem mäßig geschriebenen $\frac{3}{4}$ Takte. — Unter den verschiedenen Abarten dieses Tanzes ist die Krebsmenuette

zu bemerken, welche rück- und vorwärts gespielt werden kann. Gewöhnlich enthält sie nur 8 Takte.

Passacaille, ital. Passa caglio, bisweilen auch Passagalo, ist ein im $\frac{3}{4}$ Takt stehender französischer Tanz von zärtlich ernstem Charakter und daher mehr langsamer, als geschwinder Bewegung, mit der Eigenthümlichkeit, daß er nicht aus Theilen oder Reprisen, sondern blos aus einer Melodie von acht Takten besteht, die bei ihrer jedesmaligen Wiederholung über ein und derselben Grundstimme, mit (meist beliebigen) melodischen Veränderungen vorgetragen werden.

Polnischer Nationaltanz, siehe Masurka.

Polonaisa (ital. Polacca), ein um seiner eigenthümlichen Gefälligkeit allenthalben außerordentlich beliebter Tanz. Die Polonaise steht im $\frac{3}{4}$ Takte, enthält zwei Reprisen von sechs, acht, zehn oder noch mehr, aber stets eine gerade Anzahl ausmachenden Takten, und fängt allemal mit dem Niederschlage an. Die Taktzahl ist deßhalb so unbestimmt, weil die Tanzfiguren selbst nicht immer eine und dieselben bleiben. Daher können die beiden Theile, die immer in der Haupttonart schließen, ganz willkührlich kurz oder lang sein. Oft sogar wird der Polonaise noch ein Trio von eben so vielen Takten angehängt, als

die Hauptmelodie schon enthält, ja zwei Trios und dann noch einen Coda findet man wohl bei einigen Polonaisen. Ihr Charakter ist feierlicher Ernst und ritterliche Zierlichkeit, welche die anmuthige Klage der Sehnsucht, wie das Entzücken der glücklichen Liebe auch in sich aufnimmt. Daher ist denn ihre Bewegung eine mehr langsame, als schnelle; jedenfalls will die Polonaise langsamer gespielt werden, als die Menuette.

Nun gibt es aber auch sogenannte galante und brillante Polonaisen, welche nicht für den eigentlichen Tanz bestimmt sind, sondern entweder als Tonstücke für sich oder als Zwischenstücke in Sonaten, Entreakts, Concerten, Opern und andern größern Tonstücken gebraucht werden, und sich daher noch weniger streng an die herkömmliche Form binden. Eigentlich sind dieß nur Tonstücke von unbestimmten Charakter in Polonaisen-Art oder Polonaisen-Bewegung, und werden daher auch meistens nur alla Polacca überschrieben.

Quadrille, ein Tanz, der von vier Paaren ausgeführt wird, die sich zwei und zwei Paaren einander gegenüber stehen, und aus acht verschiedenen Touren besteht, von deren die beiden ersten einen Refrain bilden. Aus dem Grunde enthält denn auch die Musik oder Melodie dazu, welche

stets einen muntern, heitern, lebhaften Charakter haben muß, immer vier Reprisen von je acht Takten im Zweiviertel-, bisweilen aber auch Dreiachteltakte.

Schleifer, auch Dreher, Ländler, schwäbischer Tanz u. s. w. genannt, gehörte ursprünglich Böhmen und Oesterreich eigenthümlich an; seit etwas länger denn einem halben Jahrhunderte aber ist er auch in dem übrigen Deutschland und sogar zum eigentlichen Nationaltanz geworden, und hat sich dann selbst in andere Länder Europas allgemein verbreitet. Er ist einfach, aber dennoch nicht ohne Bedeutung; stellt ein sich leicht drehendes vertrauliches Paar vor, das sich zur Fröhlichkeit einiget. Früher hatte er eine mäßige, unserm Nationalcharakter angemessene Bewegung, ging bisweilen ins sehnsüchtig Zärtliche über; in der letztern Zeit aber, seitdem der sogenannte Wiener-Walzer, der ein ungleich schnelleres Tempo hat, herrschend wurde, hat sich der Frohsinn und die Lustigkeit, die sich darin aussprechen, nicht selten bis zur bachantischen Wuth und Raserei gesteigert. Man kann wenigstens nicht läugnen, daß jener sanfte, heitere Charakter, welchen der Walzer oder Dreher noch hatte, als er aus dem Länderer hervorgieng, der Länderer noch hieß,

namentlich in den südlichen Gegenden Deutschlands gänzlich verdrängt worden ist von einer wahren Lust. Und auch die Musik des Tanzes, welche bei keinem anderen Tanze so sehr die Seele der Bewegung ausmacht, hat alle diese Perioden der steigenden Heftigkeit und Leidenschaft mit durchgemacht. Immer steht dieser Tanz in seiner Trippeltaktart, Dreiviertel- oder Dreiachteltakt, gewöhnlich besteht er aus zwei oder mehreren Reprisen; jedoch die Einförmigkeit, die leicht durch seine öftern Wiederholungen entstehen könnte, zu vermeiden, gibt es mehrere Walzermelodien oder einzelne Walzer, die aneinander gereiht sodann gleichsam ein Ganzes ausmachen, und eine Walzerkette bilden.

Schottischer Nationaltanz, das was Ecossaise.

Schwäbischer Tanz, das was Länderer, Schleifer, Dreher.

Spanische Nationaltänze: der Bolero und der Fandango.

Tanzlied, das was Hyporchema.

Venetianischer Nationaltanz, das was Forlane.

Walzer, Wiener-Walzer, siehe, Schleifer, Dreher, Ländler.

Alphabetische

Aufzählung der gebräuchlichsten fremden ꝛc. Kunstausdrücke in der Musik.

Abassamento, das Sinkenlassen.

Abattuta, nach dem Taktschlage.

A bene placito, nach Gefallen, (bezüglich des Vortrags).

A capella oder a la capella, nach Art des Kirchenstyles; — oder, daß die Instrumente im Einklange mit den Singstimmen gehen sollen; — oder auch, daß eine Stimme von mehreren Instrumenten zugleich fortgeführt wird.

A capricio, nach Laune (in Bezug des Zeitmaaßes oder die Ausführung eines Tonfalles, nicht aber des Vortrages im Allgemeinen).

Accarezzevole, schmeichelnd, einschmeichelnd, lieblich, angenehm (Vortragsbezeichnung).

Accellerando, beschleunigend, nach und nach eilend; wo also kein neues Tempo eintritt, wohl

aber durch eine Steigerung des Zeitmaaßes auch der Ausdruck in seiner Kraft gesteigert wird, oder auch, um den Uebergang aus einem langsamen Zeitmaaße in ein schnelleres vorzubereiten. Bei accel. poco a poco, geht die Steigerung langsam vor sich.

Accompagnato, in der Art der Begleitung; wenn nemlich eine Solostimme durch andere, gleichviel, ob des ganzen Orchesters, eines einzelnen Instrumentes oder untergeordneter Singstimmen, zu ihrer Hebung und Verherrlichung begleitet wird, was man accompagniren, Accompagnement heißt.

Accord, die gleichzeitige Vereinigung mehrerer und verschiedener Tonklänge; gewöhnlich versteht man darunter den Quintenaccord, welchen man vorzugsweise den „Accord" nennt.

Accordando, zusammenstimmend; bezeichnet die Nachahmung des Stimmens der Orchester-Instrumente im Begleiten einer komischen Musik.

Adagio, mäßig, langsam (bezeichnet Zeitmaaß- und Vortragsart zugleich); die näheren Bestimmungen, welche öfter dabei stehen, sind: Ad° assai, sehr langsam; Ad° di molto, sehr langsam; Ad° non tanto, oder non molto, nicht zu sehr langsam; adagissimo, aufs langsamste, u. s. w.

Ad libitum, nach Gutdünken, nach Willkühr; steht, wenn ein Instrument anzuwenden, oder nicht, dem freien Ermessen des Ausübenden oder Dirigenten überlassen ist.

A duoi zu zwei; oft wird auch soli dazugesetzt und bedeutet dann zwei Solostimmen.

Affetuoso, aufbrausend (Vortragsbezeichnung, und steht keine weitere Zeitmaaßzeichnung dabei, auch wohl dieses in sich verbindend).

Agitato, handelnd, bewegt, stürmisch bewegt (in Bezug auf Vortrag, nicht aber auf Zeitmaaß).

Alla capella, nach Kapellenart, im Kapellenstyl; wenn statt eines Achtels nur ein Viertel geschrieben steht, wird dadurch angedeutet, daß zwar die Notenfiguren ihrer Größe nach eben dieselben sind, wie beim Choralgesang, aber lebhafter ausgeführt werden sollen.

Alla diritta = a mano diritta; rechts, rechter Hand; — wird auch in der eigenthümlichen Bedeutung für stufenweise auf- und absteigend genommen.

Allegro (Allegramente), munter, hurtig, geschwind (den Grad der Bewegung andeutend). Es gestattet ebenfalls mehrere Abstufungen, welche durch Notenbestimmungen näher bezeichnet sind, z. B. Allegretto, ein wenig hurtig, munter,

nicht so sehr schnell; Allegrissimo, am hurtigsten, sehr hurtig, so schnell als möglich; Allegro non tanto; Allegro ma non troppo; Allegro moderato, maestoso, giusto, commodo, vivace, assai, di molto, conbrio, con fuoco. u. s. w.

All' ottava (con ottava = c 8va), wenn ein oder die andere Stimme mit einer andern in der Oktave oder Oktavweise fortschreitet, oder bei Stimmen, wenn bei Oktavengängen die Noten zu sehr in die Höhe oder Tiefe steigen und durch ihre eigentliche natürliche Schreibart, der vielen Notenstriche wegen, das Lesen erschweren würden, wo man alsdann die höher oder tiefer liegenden Oktavenstimme lieber wegläßt, und über die einfache entweder über (ottava alta = 8va a; die höhere Oktave) oder unter (ottava bassa = 8va b; die niederere Oktave) dem Liniensysteme geschrieben steht, als Fortsetzung dieser Bezeichnung eine Wellenlinie (~~~~), einer Reihe Punkte (. . . .) oder Striche (— — —) über die Noten steht, soweit, als diese Bezeichnung ihre Geltung hat, und endlich durch das Wörtchen loco begrenzt wird.

All' unisono, wenn ein oder mehrere Stimmen in vollkommenem Einklange mit einander fortschreiten sollten.

Al piacer, nach Gefallen (bezüglich des Vortrags, Ausdrucks und Zeitmaaßes).

Al rigore di tempo, nach der Strenge des Zeitmaaßes.

Al segno, vom Zeichen; bei Wiederholung eines Satzes bis zu einem gewissen, besonders angemerkten Zeichen, oder bis zu der Bezeichnung dal segno, bis zum Zeichen.

Alternatino (Alternamente), wechselweise, abwechselnd, anderseitig, eines und das andere; wenn kleinere Tonstücke in zwei oder drei Hauptabtheilungen getheilt sind.

Altri, andere, noch übrige; wenn dem Ausübendn überlassen ist, übrige oder sonstige Instrumente bei der Ausführung eines Tonstückes wegzulassen.

Amarezza. Betrübniß, Bitterkeit, con amarezza, mit Betrübniß, schmerzvoll, (Vortragsbezeichnung).

Amarevole, lieblich, freundlich (Vortragsbezeichnung).

Amoroso, zärtlich, lieblich, einnehmend (Ausdrucksbezeichnung).

Andante (Andantemente), ununterbrochen, schrittmäßig, fortgehend, in einem fort, ganz gewöhnlich, ohne Hervorhebung des einen oder an-

dern (sowohl in Bezug auf Bewegung und Zeitmaaß, wie auch auf den Vortrag überhaupt). Nebenbezeichnungen sind Andante commoto, maestoso; Andantino, u. s. w.

Agnosciamento, mit Aengstlichkeit, zitternd, betrübt, mit süßem Schmerz (Vortragsbezeichnung).

Animato, belebt, lebhaft, frisch, voll Geist Vortrags- und Zeitmaaßbezeichnung).

Animoso, etwas mehr beherzt, belebt (Vortrags- und Zeitmaaßbezeichnung).

A piacimento, nach Wohlgefallen, nach Willkühr (Vortragsbezeichnung).

A poco a poco, nach und nach, allmählig; wird zu andern Vortragsbezeichnungen, wie z. B. crescendo, ritardando, occelerando u. s. w. gesetzt, und bedeutet, daß deren Wirkung nur allmählich eintreten und bemerkbar werden soll. Oft steht auch nur poco a poco nur allein.

Appassionato, leidenschaftlich; steht meistens als nähere Vortragsbezeichnung bei einem andern Worte zur Verstärkung des Ausdruckes.

Appenato, leidend, bekümmert (Vortragsbezeichnung).

Arioso, nach Art einer Arie, (ein von Instrumentalmusik begleiteter Gesang für eine ein-

zelne Stimme, welcher eine dichterische Handlung darstellt) vorzutragen.

Armonico oder armonioso, harmonisch, übereinstimmend, wohlklingend.

Arpeggio, das Harpeggiren oder Vortragen der Accorde, wobei die Töne eines Accordes nicht zugleich oder auf einmal, sondern nach einander erklingen.

Assai, sehr; eine Verstärkung des dazugesetzten Wortes, z. B. largoassai, sehr langsam; assai allegro. sehr schnell; u. s. w.

A suo commodo, nach seiner Bequemlichkeit, seinem Wohlgefallen (auf Vortrag und Zeitmaaß sich beziehend).

A suo bene placito, nach seinem Wohlgefallen (Vortragsbezeichnung).

A tempo, bezeichnet den Eintritt des strengen, zunächst vorgeschriebenen, erst genommenen Zeitmaaßes oder Taktes nach einem a piacere oder sonstiger Taktveränderungen und vorgeschriebenen oder willkührlichen Abweichungen vom ursprünglichen Tempo.

Attacha, falle ein, hänge an; steht gewöhnlich am Schlusse einer Abtheilung eines größern Tonstückes und bedeutet hier so viel, als man

soll die folgende Abtheilung ohne Zögerung sogleich anfangen.

Audace, kühn, herzhaft (Vortragsbezeichnung).

A una chorda, auf einer Saite; in begleitenden Stimmen für Streichinstrumente bei solchen Stellen, in welchen die vorgeschriebenen Töne nach der gewöhnlichen Applikatur auf mehr als einer Saite gespielt würden, dieselben aber gerade auf derjenigen tiefern Saite ausschließlich vorgetragen werden sollen, auf welcher der ganz so vorzutragende Satz beginnt; für das Pianoforte bei solchen Stellen, wo die Claviatur durch den vorhandenen Mechanismus soweit zur Seite geschoben werden soll, daß die Hörner nicht das ganze Chor (alle 3 Saiten), sondern nur eine Saite beim Anschlage berühren.

A vista, a prima vista, vom Blatt weg spielen, ohne vorherige Durchsicht oder Einübung des Tonstückes.

A voce sola, zu einer Stimme, für eine Stimme, eine Stimme allein.

Ballo, ein Tanz, Tanzstück, Tanzkunst, s. g. Ball; Tanzmusik, Tanzmelodien, Ballmusik, Ueberschrift einer Sammlung von Tänzen.

Bassa, tief, im Gegensatze zu alta, hoch; ottava bassa, tiefe oder tiefere Oktave, d. h. die

so bezeichneten Noten sollen nicht so wie sie dastehen, sondern um eine Oktave tiefer gespielt werden, oder auch, es soll zu den vorgeschriebenen Tönen noch eine tiefere Oktave mit angeschlagen werden.

Basso continuo, der fortgehende, ununterbrochene Baß, die fortwährende Begleitung des Basses bei mehrfach besetzten Baßstimmen, wobei die andern stellenweise schweigen, während der eine vorzugsweise begleitend fortspielt. Dieses zeigen gewöhnlich die Worte continuo und ripienno an.

Bis, zweimal; wird in den Notenstimmen über denjenigen kurzen Stellen der Melodie gesetzt, welche zweimal unmittelbar nach einander vorgetragen, also wiederholt werden sollen. Gewöhnlich werden solche Stellen auch außerdem noch von den kleinen Wiederholungszeichen eingeklammert und mit einem Bogen umschlossen.

Brillante, schimmernd, glänzend, funkelnd, lebhaft, aufgeweckt (eine Vortragsbezeichnung, die immer ein beschleunigtes Tempo verlangt).

Brio, Munterkeit, Lebhaftigkeit, Feuer, Reiz, Anmuth; conbrio, mit ꝛc. (Vortrags- und Tempobezeichnung). Dasselbe ist auch brioso,

Bruscamente, rauh, hart, scharf, herb,

stoßend, jedoch nicht mit widrigem Geschmacke (Nur Vortragsbezeichnung allein).

Burlando für burlesco, burlesamento; burlesk, scherzhaft, possirlich.

Calando, abnehmend, niederlassend, sich vermindernd (eine Vortragsbezeichnung, durch welche ein stufenweises Abnehmen und Vermindern der Stärke und Kraft der Töne angedeutet werden soll. Von decrescendo und diminuendo unterscheidet es sich noch dadurch, daß damit auch zugleich ein geringes Zögern im Zeitmaaß verbunden ist; jedoch nicht in dem Maaße, wie beim ritardando.

Capo, der Kopf, der Anfang; da capo, von Anfang; — steht am Schlusse eines Tonstückes, wenn nach demselben nochmals von vorne oder von Anfang gespielt werden soll, und zwar bis dahin, wo Finel, d. h. Ende, steht. Man findet daher auch wohl da capo al Fine, d. h. vom Anfange bis zum Ende, oder bis dahin, wo Fine steht.

Capriccioso, launig, eigensinnig.

Come sopra, wie oben; wenn das erste Zeitmaaß eines Tonstückes, nachdem es mit einem andern abgewechselt worden ist, wieder eintreten soll.

Commodo (Commodamente), bequem, gemächlich (in Bezug auf den Vortrag). Commodetto, ein wenig bequem, gemächlich.

Compiacevole, gefällig, angenehm (Vortragsbezeichnung).

Composto oder composta, zusammengesetzt, verfaßt, geschrieben (Titelbezeichnung).

Concertando, concertato, concertirend; wenn die einzelnen Stimmen oder Instrumente eines Musikstückes die Melodien mit der vorhandenen Hauptstimme wechselweise vortragen, so daß sie sämmtlich zwischen den Solosätzen der Hauptstimme oder des Hauptinstrumentes mit ähnlichen hören lassen, also mit der Hauptstimme gewissermassen streiten oder wetteifern.

Contra, infra, sub, groß, munter, gegen; — vor der Benennung einer Orgelstimme anzeigend, daß diese Stimme um eine Oktave tiefer klingt, als sie ihrer Natur nach oder der Natur der Orgelstimme nach, in der sie steht, erklingen sollte.

Contratempo, die Verzögerung, das absichtliche Zurückbleiben der obern Stimmen im Fortschreiten mit der untern.

Coperto, bedeckt; daß die Pauken mit einem Tuche verdeckt, gedämpft werden sollen.

Crescendo, zunehmend, wachsend; crescendo

il forte oder crescendo sin al f. zunehmend, wachsend bis zum forte; bezieht sich stets auf die Tonkraft und bedeutet ein allmähliges zunehmen derselben.

Da capo, vom Anfang.

Dal segno, bis zum Zeichen; bei Wiederholungen, in Verbindung mit al segno, vom Zeichen an.

Decrescendo (deficiendo), abnehmend, bezeichnet ein allmähliges Schwächerwerden des Tones. Decrescendo il piano und decrescendo sin al p. oder pp. und ppp., heißt abnehmend bis zur äußersten Schwäche.

Delicate (Delicamente oder delicatezza), einem Vortragbezeichnung, die ein zartes, freigewähltes Spiel verlangt.

Destra oder dextra (Ss. mano), recht, mit der rechten (Hand).

Determinato, entschlossen, bestimmt (bezüglich des Accents, des Vortrags und der Taktfestigkeit).

Diligenza. Fleiß; con diligenza, mit Fleiß (durchdachter, sehr präciser Vortrag).

Diluendo, verlöschend (die Töne, welche damit überschrieben sind, sollen ganz verhallen).

Dimminuendo, vermindernd, abnehmend (bezieht sich nur auf die Tonkraft, aber nicht auf das Tempo und wird oft mit dem decrescendo Zeichen angedeutet).

Discreto (con discretione), mit Mäßigung, Einsicht oder Beurtheilung (Vortragsbezeichnung).

Dirisi, getheilt; in Violinstimmen, oder überhaupt in Stimmen für Streichinstrumente, daß zwei aus einer und derselben Notenstimme spielenden Geiger gewisse doppelgriffige Passagen nicht wie gewöhnlich im Einklange, sondern getheilt vortragen sollen, daß die höhern Töne nemlich von dem einen, die tiefern von dem andern vorgetragen werden.

Divotamemte (divoto), andächtig, ernst (ein choralmäßiger, feierlicher, fester und würdiger Vortrag.

Dolce (dolcemente, con dolcezza), süß, angenehm, sanft, mit Zärtlichkeit.

Dolente (dolentemente), klagend, wehmüthig.

Dolore (con dolore), mit Schmerz, oder doloroso und dolorosamente, schmerzhaft, schmerzlich.

Doppio, doppelt, zweifach.

Doppie movimento, doppelte Bewegung (da, wo eine Taktart mit der andern abwechselt).

Dritta, dasselbe, was Deztra.

Dur, vom lat. durus, hart; ein uneigentliches Eigenschaftswort, welches den Klang- oder Tongeschlechtern und den Tonarten zum Unterschiede von den Moll-Tongeschlechter oder Tonarten beigelegt wird.

Energico, energisch, kräftig (deutet auf einen kräftigen und nachdrücklichen Vortrag).

Espressione, Ausdruck; con espressione, mit Ausdruck, oder espressivo, ausdrucksvoll (Vortragsbezeichnung).

Fastoso, prächtig, erhaben (Vortragsbezeichnung, welche sich wohl mit einem schnellern Tempo, aber nicht mit feierlichem Vortrage verträgt).

Favori, das, was man am liebsten hat, was einem vorzüglich gefällt, Lieblings= — (kommt oft auf Titeln vor).

Feroce, wild, ungestüm, stürmisch (deutet auf einen leidenschaftlichen Vortrag und möglichste Beschleunigung des Tempos und in der äußersten Tonkraft, ohne jedoch der Deutlichkeit des Spieles hinderlich zu sein).

Fiere (fieromento), wild, heftig, munter lebhaft.

Fine, das Ende, der Schluß; steht gewöhnlich zu Ende eines Tonstückes, um damit den

völligen Schluß desselben zu bezeichnen. Nothwendig ist dies beim da capo oder dal capo, wo der Schluß mit dem so zärtlichen Ausgange der Notenstimme nicht zusammentrifft, sondern in Mitten einer solchen Stimme statt hat. Hier reicht das Finalzeichen nicht immer aus, und es wird daher das Wort fine beigesetzt.

Fioco, heiser, leise, schwach (Vortragsbezeichnung).

Fiorito, geblümt, verziert (Vortragsbezeichnung).

Flautando, flötend, flötenartig (bei Bogeninstrumenten, wenn sie möglichst den sanften Ton der Flöte nachahmen sollen).

Forte, stark; fortissimo, sehr stark (die damit überschriebene Stelle oder Note soll mit starkem Tone vorgetragen werden, um so mehr, wenn ein piano oder eine sonst schwache vorzutragende Stelle vorherging. Am Anfange bedeutet es, daß mit der Fülle des Klanges vorgetragen werden soll. Das Forte bezieht sich nie auf einen einzelnen Ton, sondern immer auf ganzen Passagen und Stellen.

Fuoco, Feuer; con fuoco oder fuocoso (focoso) mit Feuer, feurig, lebhaft (Ton- und Vortragsbezeichnung).

Furioso, wüthend, tobend, rasend (Bewegung und Ausdruck im Vortrage bezeichnend).

Generoso, edel, geschmackvoll, mit Geschmack (Vortragsbezeichnung).

Giocoso, tändelnd, scherzhaft (Vortragsbezeichnung).

Giusto (giustrimento), abgemessen, genau, ganz richtig (Tempobezeichnung).

Glissicato, fließend, gefällig (Vortragsbezeichnung).

Gracile, schwach, dünn (Vortragsbezeichnung).

Gravita, Schwere, Last, Gravität, Ernsthaftigkeit, Gesetztheit; con gravita, mit Ernst; — grave, ernsthaft, gravitätisch, gesetzt, bedächtig; — gravemente (Vortragsbezeichnung).

Grazioso, graciös, mit Anmuth, anmuthig (Vortragsbezeichnung).

Gusto, Geschmack; con gusto, mit Geschmack; gustoso, geschmackvoll, angenehm (Vortragsbezeichnung).

Il tempo crescendo, das Zeitmaaß zu nehmen.

Imponento, befehlend, gebieterisch (Vortragsbezeichnung).

Innocemento, unschuldig, ungekünstelt, mit einem ungekünstelten, ungesuchten Vortrage.

Irresoluto, unentschlossen, schwankend (verlangt einen unsichern Vortrag).

Lagrissimo, weinend, beweglich, traurig (rührender Vortrag).

Lamentoso, Lamentabile, klagend, jammernd (Vortragsbezeichnung).

Languente und languido, matt, schmachtend, schwach (schmachtender sehnsuchtsvoller Vortrag).

Largo (Largheto), wörtlich breit, weit, gedehnt; in der Musik gewöhnlich die Bezeichnung des langsamsten Tempos, daher nur für solche Tonstücke passend, denen Empfindungen zu Grunde liegen, welche sich gewissermassen nur in feierlicher Langsamkeit äußern.

Leggiere und leggiero, auch leggiermente und leggermente; leicht, flink, gewandt, ungesucht, anspruchslos; — con leggierezza und leggerezza mit Leichtigkeit ꝛc. (Vortragsbezeichnung).

Lento, lente, lentemente, lentamente, lenando; langsam, träge, schlaff, gemächlich (Tempobezeichnung).

Ligato und legato; gebunden, geschleift; über ganzen Tonstücken und Stellen und über wenig Noten mittels des gewöhnlichen Bogens zeig immer an, daß die Töne nicht abgestoßen sind

sondern gebunden wie möglich, in einanderfließend vorgetragen werden sollen. Daher Ligatura, Ligatur, Verbindung.

L'istesso tempo, dasselbe Tempo oder Zeitmaaß; steht gewöhnlich, aber im Grunde nicht ganz richtig, statt come sopra, wie oben; oder dann, wenn das erste Zeitmaaß eines Tonstückes nachdem es durch ein anderes unterbrochen wurde, wieder eintreten soll. Eigentlich sollte der Ausdruck nur da gebraucht werden, wo eine Taktart mit einer andern wechselt.

Lugubre, traurig, düster, kläglich, stöhnend (Vortragsbezeichnung).

Luogo oder loco, an Ort und Stelle, d. h. an demjenigen Orte, der durch die Notenfigur selbst näher bezeichnet wird. Man bedient sich dieses Wortes gewöhnlich da, wo, wenn vorher eine Stelle oder mehrere Noten um eine Oktave höher oder tiefer gespielt werden mußten, als die Figur der Noten selbst andeutete, nun wieder angefangen werden soll, dieselben in derjenigen Oktave (an derjenigen Stelle) zu spielen, in welcher sie wirklich vorgeschrieben sind.

Lusignando, einschmeichelnd, sanft, spielend, leicht (Vortragsbezeichnung).

Maestoso oder majestoso, majestätisch, erhaben, mit Würde (Vortragsbezeichnung).

Mancando, abnehmend (Vortragsbezeichnung).

Marcato, markirt, stark accentuirt, hervorgehoben, hervorstechend'; bei einzelnen Stellen aus Stimmen, welche besonders ins Ohr fallend vorgetragen werden sollen. Der Zusatz bon (gut, wohl) ist noch eine Verstärkung von marcato.

Medesimo, selbst, derselbe, der nemliche; daher medesimo Tempo, eben dasselbe Tempo, das nemliche Zeitmaaß.

Media (Chorda) die mittelste (Saite).

Meno, weniger (steht als nähere Bestimmung bei andern Kunstwörtern).

Messa voce, messa divoce, das leise Ansetzen, ebenmäßiges Anschwellen und Abschwellen des einzelnen Tones.

Mesto, traurig (Vortrags- und Tempobezeichnung).

Mezzo, halb in der Mitte befindlich (wird zu mancherlei Zusammenstellungen gebraucht).

Minaccisso, drohend (Vortragsbezeichnung).

Moderato, mäßig, gemäßigt (bezüglich des Tempo, gewöhnlich als nähere Bestimmung zu Allegro.

Moll, weich; der Gegensatz von Dur.

Molto, viel, sehr. beträchtlich; steht neben Vortrags= und Tempobezeichnungen, zu deren näheren Bestimmung; z. B. Allegro molto, sehr schnell; con molto espressione, mit viel Ausdruck ꝛc.

Moriendo, sterbend, absterbend (bezüglich Tonkraft und Tempo).

Moto, Bewegung, Antrieb, dann auch Trieb; daher con moto, mit Trieb; z. B. Andante con moto, langsam, aber doch mit Bewegung, mit Trieb; also nicht zu langsam.

Non, nicht; steht zuweilen unter den näheren Bestimmungen der Vortragsbezeichnungen.

Obligato, verpflichtet, verbunden; solche Instrumente, welche entweder allein oder mit andern zugleich die Hauptmelodie des Tonstückes führen, also nicht begleitend sind. Demnach heißt obligat spielen, eigentlich die Hauptstimme spielen. Instrumente, die nicht weggelassen werden dürfen, haben die Aufschrift obligato, verpflichtete oder obligate ꝛc.

Ondeggiamente, wallend, wellenförmig, Bebung (Vortragsbezeichnung).

Osservanza, Achtung, Aufmerksamkeit; con osservanza, mit Aufmerksamkeit (als Ueberschrift, daß der Spieler auf alles, was zu einem guten

Vortrage dieses Tonstückes gehört, genau Acht haben möge.

Ostinato, anhaltend, hartnäckig (eine Grundstimme, die in der einmal angefangenen Art der Bewegung ununterbrochen durch den ganzen Satz hindurch fortfährt.

Parte, Theil. Dieses Wort kommt oft in den Noten vor, z. B. am Ende einer Notenblattseite: volti siagre seconda parte — wende um, es folgt der zweite Theil; prima parte repetita oder da capo — der erste Theil wiederholt oder vom Anfange. In dem, namentlich in Stimmen für begleitende Instrumente oft vorkommenden colla parte hat das Wort eine abweichende Bedeutung; colla ist hier das Vorwort m i t und parte wird im Sinne von Partie, Stimme, und zwar Hauptpartie und Hauptstimme gebraucht. Also colla parte = mit der Hauptstimme. Es wird damit angezeigt, daß sich die begleitenden Stimmen in dieser Stelle, wo das Wort steht, ganz nach der Hauptstimme richten sollen, die dieselbe wahrscheinlich willkührlich, ohne sich an den Takt und das Tempo zu binden, vortragen wird.

Partitura, Partitur; die schriftliche Uebersicht aller zu einem Tonstücke gehörigen Stimmen.

Perdendo, verlierend; perdendosi, sich verlierend (bezüglich der Tonstärke und Bewegung).

Pesante, schwerfällig gehend, langsam, im gemessenen Schritte, dehnend, ohne sonderliche Grazie (Vortragsbezeichnung).

Piano, schwach; pianissimo, sehr schwach (der Gegensatz von forte und fortissimo).

Pietoso, theilnehmend, liebreich, mitleidig, fromm (Vortragsbezeichnung).

Più, mehr (nähere Bestimmung mancher Vortragsbezeichnung, z. B. più Allegro, schneller, geschwinder ꝛc.)

Pizzicato, gekneipt, geschnellt (blos bei Bogeninstrumenten), und bedeutet, daß die Noten nicht mit dem Bogen gespielt, sondern mit den Fingern, wie bei der Harfe oder Laute, durch Kneipen oder Reissen der Saiten hervorgebracht werden sollen; wo dann diese Spielart wieder aufhört und die Noten wieder mit dem Bogen gespielt werden, steht dann col arco, d. h. mit dem Bogen.

Poco, wenig; un poco, ein wenig; dient zur näheren Bezeichnung mancher Kunstausdrücke, besonders bei Vortragsbezeichnungen, z. B. poco andante, ein wenig langsam ꝛc.

Pomposo, prächtig, prachtvoll (Vortragsbezeichnung).

Precipitando und precipitamente, auch precipitisamente; schnell, über Hals und Kopf, gewaltsam treibend.

Presto, geschwind, rasch, schnell (bezeichnet die geschwindeste Art von Bewegung, jedoch in dem Maaße, daß noch zwei Steigerungen stattfinden können, deren erste durch presto assai (rasch genug, mehr rasch), die zweite durch prestissimo angedeutet wird.

Prima, die erste; prima vista, der erste Anblick; primo, der erste.

Quasi, gleichsam, fast, beinahe wie.

Ralletando, nachlassend, locker, schlaff machend (bezüglich der Tonstärke und des Tempos).

Repetitio, Wiederholung.

Rinforzando, verstärkend (daß eine oder nach Beschaffenheit der Melodie mehrere Noten, ja selbst Takte mit größerer Stärke des Tones vorgetragen werden sollen).

Ripiendo, voll, ausgefüllt (steht dem concertando und obligato entgegen). Begleitung, Füllstimme.

Risoluto, entschlossen, kräftig, beherzt (Vor-

tragsbezeichnung, wird an den Ueberschriften beigesetzt).

Risvegliato, aufgeweckt, munter (Vortragsbezeichnung).

Ritardando, auch tardando; anhaltend, zögernd (lediglich auf das Tempo sich beziehend, also: nach und nach, langsamer, allmählich, von einer schnellen zu einer mäßigern und endlich langsameren Bewegung übergehend); ritartato, verzögert.

Rullante, rollend, wirbelnd (statt tremulo).

Scamando, abnehmend (kommt selten vor).

Sciolto, frei ungebunden (Vortragsbezeichnung).

Sedegnoso, gehässig, trotzig (Vortragsbezeichnung).

Secundo, der zweite; secunda, der zweite.

Segno, Zeichen (siehe dal segno).

Segue oder siegue, es folgt; steht oft am Ende einer Notenseite, um anzudeuten, was auf der andern Seite folgt.

Semi, halb; kommt in der Musik in verschiedenen Zusammensetzungen vor.

Sempre, immer, allzeit, fortwährend; also sempre piano, fortwährend schwach, oder sempre forte, fortwährend stark; nemlich, soweit das Zeichen (— — —) gesetzt ist.

Senza, ohne.

Serioso, ernst, männlich, fest, bestimmt (Vortragsbezeichnung).

Sforzando, sforzato; aufgesprengt (über oder unter den Noten stehend, daß die bezeichnete Note, auf welche der Ausdruck indeß auch nur allein Bezug hat, mit Heftigkeit und starker Betonung vorgetragen werden soll).

Simplice, einfach, ohne alle Verzierung.

Sin al fine oder auch sin al 𝄐; bis zum Schlusse, oder auch zu dahin wo 𝄐. Der Ausdruck kommt vor, wenn ein Tonsatz nicht ganz, sondern nur bis zu einer ungewissen Stelle, die dann Schlußstelle gewesen ist, wiederholt werden soll. Es stehen dann die Worte neben dem gewöhnlichen Wiederholungszeichen. Besteht ein Tonstück aus mehreren Theilen, und es soll zum Schlusse nach dem letztern derselben der erste, oder die erstern wiederholt werden, so steht da capo sin al fine.

Si replica, man wiederhole.

Si tace, man schweige (steht in einzelnen Notenstimmen dar, wo diese größere Pausen haben).

Semanioso, wüthend, tobend (Vortragsbezeichnung).

Sonorzando oder sonorzato, verlöschend oder verlöscht (Vortragsbezeichnung).

Soave, soavemente, lieblich, angenehm.

Solo, allein (wenn eine einzelne Stimme oder ein Instrument sich ganz allein ohne alle Begleitung oder vor den andern Stimmen hören läßt.

Sopra, oben (mit come in Verbindung vorkommend, nemlich: wie oben; wenn etwas, Tempo oder auch Satz oder eine Stimme, wie eine vorhergehende genommen oder vorgetragen werden soll.

Sostenuto, unterhaltend, anhaltend (zeigt an, daß eine Stelle oder ein Satz soviel als möglich mit getragenem, fortklingendem Tone vorgetragen werden soll).

Sotto voce, mit gedämpfter Stimme, halber Stärke des Tones.

Spiciato, deutlich, gehörig, von einander abgesondert (Vortragsbezeichnung).

Spiritoso oder spirituoso und con spirito; geistvoll, mit Geist (Vortragsbezeichnung).

Staccato, abgestoßen (bezüglich des Tones).

Stretto, enge, stringendo, eilend (Vortragsbezeichnung).

Subito, plötzlich, z. B. volti subito, wende plötzlich um.

Sul, über, z. B. sul penticela, über dem Stege.

Tacet, er, sie oder es schweigt (wenn eine einzelne Stimme einen bedeutenderen Absatz oder Theil überpausiren soll.

Tanto, sehr (nähere Bestimmung der Vortrags-bezeichnung).

Tardando, tardo; langsam, zögernd.

Tasto solo, die Taste allein.

Tempestoso, stürmisch, heftig, ungestüm (Vortrags- und Tempobezeichnung).

Tenerezza, Zartheit, Empfindsamkeit con tenerezza, mit Zartheit (Vortragsbezeichnung).

Tenuto oder tenute, gehalten (steht immer nur über einzelnen Noten und bedeutet, daß diese Note ihren ganzen Zeitwerth hindurch mit gleicher Stärke ausgehalten werden soll).

Timoroso, furchtsam, erschrocken, zitternd (kurzes Abstoßen der Töne und leises Auftreten im Vortrage bezeichnend).

Tremulo, Bebung: tremulendo, bebend (Spielmanier).

Troppo, sehr, allzusehr (nähere Bestimmung der Vortragsbezeichnung).

Tutti, alle (Gegensatz von solo, allein).

Ultima, die letzte.

Unisono, das was al unisono ist.

Un poco, ein wenig (nähere Bestimmung bei Vortragsbezeichnungen).

Veloce, fliegend, flugschnell, rasch (Tempobezeichnung).

Verte-volti, wende um.

Vigoroso und vigorosamente, stark, kräftig (Vortragsbezeichnung).

Vivace, lebhaft, rasch, munter (Tempobezeichnung); vivacissimo, sehr lebhaft u. s. w.

Vivezza, Lebhaftigkeit, Lebendigkeit; con vivezza, mit Lebhaftigkeit; vivo, lebhaft (Vortragsbezeichnung).

Voce, Stimme.

Volti, wende um; volti subito, wende rasch, schnell, plötzlich um.

Zelo, Eifer; con zelo, mit Eifer; zeloso, eifrig, mit Anstrengung (Vortragsbezeichnung).

Abbreviaturen

der in der Musik vorkommenden allgemeinen Kunstwörter.

Accel.	anstatt	Accellerando.
Ad^{o}	„	Adagio.
ad lib.	„	ad libitum.
All^{o}	„	Allegro,
All^{tto}	„	Allegretto.
And^{te}	„	Andante.
And^{no}	„	Andantino.
Arp^{o}	„	Arpeggio.
a. t.	„	a tempo.
B.	„	Basso.
cal.	„	calando.
Cello,	„	Violoncello.
Clar.	„	Clarinetto.
c.	„	con, col, collo, colla, cogli, colle.
Cor.	„	Corno.

tr.	anstatt	trillo,
tromb.	„	trombone.
u. c.	„	una chorda.
unis.	„	unisono.
V. Viol^o	„	Violino.
Var.	„	Varia zione.
V. S.	„	Vo lti subito.
1 ^{a}	„	prima (sc. volta.)
2 ^{a}	„	seconda (sc. volta.)

tr.	anstatt	trillo.
tromb,	″	trombone.
u. c.	″	una chorda.
unis.	″	unisono.
V. Viol^e	″	Violino.
Var.	″	Variazione.
V. S.	″	Volti subito.
1 ^{a}	″	prima (sc. volta.)
2 ^{a}	″	seconda (sc. volta.)

Bauer, F. A.

Handbüchlein für praktische Musiker, oder das Allernothwendigste von den musikalischen Saiten- Blas- und Schlag-Instrumenten, den Spielmanieren der Instrumentalmusikstücken, Tanzmusikstücken, Verdeutschung der fremden Kunstausdrücke und Abbreviaturen

Augsburg 1854